



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2011

**PEDRO JOÃO
AGOSTINHO
FIGUEIREDO
RODRIGUES**

**PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO DO MÉTODO
TRANSCRICIONAL GUITARRÍSTICO**

Apoio financeiro da FCT e do FSE no
âmbito do III Quadro Comunitário de
Apoio



**PEDRO JOÃO
AGOSTINHO
FIGUEIREDO
RODRIGUES**

**PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO DO MÉTODO
TRANSCRICIONAL GUITARRÍSTICO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro com co-orientação do Professor Alberto Ponce, Professor da École Normale de Musique de Paris

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

À minha família

o júri

presidente

Doutor Helmuth Robert Malonek
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutor Gerardo Arriaga Moreno
Professor Associado da Universidade Complutense de Madrid

Doutor Alberto Ponce
Professor na Ecole Normale de Musique de Paris "Alfred Cortot"

Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutora Isabel Maria Machado Abranches Soveral
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor José Paulo Torres de Carvalho
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor Ricardo Ivan Barceló Abeijón
Professor Auxiliar Convidado da Universidade do Minho

agradecimentos

Ao Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho,
pela amizade, orientação e apoio condicional.

Ao *Maestro* Alberto Ponce,
pela Música e liberdade.

Ao Prof. Doutor João Pedro Paiva de Oliveira,
pelo acolhimento no seio da Universidade de Aveiro e apoio.

Ao Prof. Doutor Carlos Caires e Prof. Doutora Susana Domingues,
pela inspiração para realização deste trabalho.

Ao Prof. Doutor António Pinho Vargas,
pelo apoio, estímulo e simpatia com que recebeu as transcrições.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia,
pelo valoroso apoio concedido para a realização deste trabalho.

A William Bay da editora Mel Bay Publications.

A Cecília Teixeira e José Sacramento da editora Notação XXI.

A todos os grandes músicos com os quais trabalhei durante este período:
António Sousa Dias, Monika Streitová, Sara Carvalho, Miguel e Paula Azguime
entre muitos outros músicos que são forças motrizes da evolução musical.

A todas as pessoas que com a sua amizade próxima acompanharam este
percurso.

palavras-chave

transcrição, arranjo, guitarra, barroco, clássico, contemporâneo, performance

resumo

O presente trabalho apresenta um levantamento de processos transcrpcionais usados por músicos, desde compositores do período barroco até músicos contemporâneos. Este conjunto de técnicas permite encontrar alternativas às eventuais problemáticas levantadas durante a transcrição e simultaneamente, processos para manter inalterada a significação proposta pelo compositor. Seguidamente, apresenta-se um conjunto de obras transcritas com apoio nas técnicas anteriormente observadas.

keywords

transcription, arrangement, guitar, baroque, classical, contemporary, performance

abstract

This work presents an analysis of transcriptional processes used by musicians from Baroque composers to contemporary musicians. The array of processes provides alternatives to eventual problems raised during the transcription elaboration and at the same time, options to maintain unaltered the musical intention proposed by the composer. Finally, it presents a series of transcribed works based on the techniques previously observed.

| | |
|---|-----------|
| Índice de Figuras | 12 |
| Introdução..... | 27 |
| Capítulo I..... | 43 |
| 1. A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach | 44 |
| 1.1 Preâmbulo..... | 44 |
| 1.2 Procedimentos instrumentais no arranjo de Bach | 48 |
| 1.2.1 Transfonação instrumental..... | 50 |
| 1.2.2 Adaptação idiomática | 52 |
| 1.2.2.1 Deslocação tessitural pontual | 52 |
| 1.2.2.2 Adição de vozes..... | 54 |
| a) Expansão de instrumento solo para instrumento solo..... | 54 |
| b) Instrumento solo para formação pluri-instrumental..... | 60 |
| 1.2.2.3 Supressão de vozes | 62 |
| 1.2.2.4 Diminuição | 63 |
| 1.2.2.4.1 Ornamentação Compensatória..... | 64 |
| 1.2.2.5 Simplificação | 67 |
| 1.2.2.6 Intervalação..... | 68 |
| 1.2.2.7 Transgradação pontual | 70 |
| 1.2.2.8 Variação tessitural..... | 72 |
| 1.2.2.9 Oitavação não compensada | 74 |
| a) Oitavação Fracturante de Motivo..... | 74 |
| b) Oitavação não fracturante..... | 76 |
| 1.2.2.11 Oitavação preparada..... | 77 |
| a) Oitavação com recurso a consonância ornamental..... | 77 |
| b) Oitavação com <i>arpeggio</i> invertido | 78 |
| c) Permutação Pontual | 79 |
| d) Oitavação compensada ritmicamente..... | 82 |
| 1.3 Processos de arranjo..... | 83 |
| 1.3.1 Arranjo de voz para voz | 83 |
| 1.3.2 Arranjo de instrumento para voz..... | 87 |
| 1.3.3 Arranjo de voz para instrumento..... | 88 |
| 1.3.4 Requalificação Rítmica - Binarização/Ternarização | 91 |
| 1.3.5 Substituição literária | 92 |

| | |
|--|------------|
| 1.3.6 Alterações de funções harmónicas | 96 |
| 1.3.7 Criação de nova melodia sobre um baixo preexistente..... | 97 |
| 1.4 Epílogo | 99 |
| Capítulo II | 101 |
| 2. A transcrição guitarrística clássica | 102 |
| 2.1 Introdução..... | 102 |
| 2.2 Fontes para a transcrição..... | 110 |
| 2.3 Simplificação | 113 |
| 2.4 Ornamentação..... | 114 |
| 2.5 Deslocação tessitural pontual | 114 |
| 2.6 Adição de linhas | 115 |
| 2.7 Ritmo e notação | 115 |
| 2.8 Obras pluri-temáticas | 117 |
| 2.9 Arranjos de orquestra para guitarra solo | 118 |
| 2.9.1 La Cenerentola – Rossini/Giuliani | 118 |
| 2.9.1.1 Supressão de frases..... | 118 |
| 2.9.1.2 Compressão tessitural por oitavação..... | 119 |
| 2.9.1.3 Simplificação ornamental..... | 121 |
| 2.9.1.4 Simplificação do acompanhamento..... | 121 |
| a) Aumentação rítmica | 121 |
| b) Acompanhamento linear especulativo harmónico..... | 121 |
| c) Supressão de elementos verticais do acompanhamento | 122 |
| 2.9.1.7 Supressão de linhas..... | 123 |
| 2.9.1.8 Supressão de massa orquestral..... | 124 |
| 2.9.1.10 Texturas de imitação instrumental | 125 |
| 2.9.1.11 Variação uniforme sobre tutti..... | 126 |
| 2.9.1.11 Alteração de verticalidade | 128 |
| 2.9.2 Semiramide – Rossini/Giuliani | 129 |
| 2.9.2.1 Entretecimento | 129 |
| 2.9.2.2 Entretecimento de texturas diferentes..... | 132 |
| 2.9.2.3 Variação homodireccional..... | 133 |

| | |
|---|------------|
| 2.9.2.4 Reforço polifónico | 134 |
| 2.9.2.5 Transgradação | 135 |
| 2.9.2.6 Tremolação compensatória | 136 |
| 2.9.2.7 Variações pluriformes sobre tuttis | 137 |
| 2.10 Fantasia Operática | 138 |
| 2.10.1 Verdi por Mertz | 139 |
| 2.10.2 Verdi por Arcas | 145 |
| 2.10.3 Verdi por Tárrega | 146 |
| 2.11 A transcrição de Francisco Tárrega | 147 |
| 2.11.1 Tárrega e os prelúdios de Chopin | 149 |
| 2.11.1.1 Deslocação tessitural de voz | 149 |
| 2.11.1.2 Oitavação como processo expressivo | 150 |
| 2.11.1.3 Construção vocal | 151 |
| 2.11.1.3 Adição de maneirismos | 152 |
| 2.11.1.4 Diminuição rítmica e oitavação fracturante de motivo | 153 |
| 2.11.1.5 Variação tessitural pontual | 153 |
| 2.12 Imitação de instrumentos | 154 |
| Capítulo III | 161 |
| 3. A transcrição no século XX: a orquestra solista de Kazuhito Yamashita | 162 |
| 3.1 Dados técnicos para a performance de Quadros de uma Exposição | 164 |
| 3.2 Promenade (I) | 166 |
| 3.3 Gnomus | 168 |
| 3.4 Promenade II | 173 |
| 3.5 Il Vecchio Castello | 175 |
| 3.6 Promenade III | 177 |
| 3.7 Tuileries | 178 |
| 3.8 Bydlo | 181 |
| 3.9 Promenade IV | 185 |
| 3.10 Ballet des poussins dans leurs coques | 186 |
| 3.11 Deux juifs, l'un riche et l'autre pauvre | 191 |

| | |
|---|-----|
| 3.12 Limoges. Le marché | 192 |
| 3.13 Catacombae, sepulcrum romanum | 195 |
| 3.14 Con mortuis in lingua morta..... | 197 |
| 3.14 La cabane sur des pattes de poule (Baba-Jaga)..... | 199 |
| 3.15 La grande porte / Dans la capitale de Kiev..... | 202 |
| Capítulo IV..... | 211 |
| 4. A transcrição hoje: um exemplo português | 212 |
| 4.1 Sobre as transcrições para guitarra | 212 |
| 4.2 Sobre o improviso..... | 214 |
| 4.3 Sobre a originalidade | 217 |
| 4.4 Sobre as possibilidades de transcrição de outras obras | 220 |
| 4.5 Sobre a autenticidade | 223 |
| Conclusão..... | 225 |
| Anexos | 237 |
| Anexos I – Lista de arranjos e transcrições de Johann Sebastian Bach | 238 |
| Tabela 1.1 - De instrumento de tecla para instrumento de tecla | 238 |
| Tabela 1.1a - Revisões para tecla | 239 |
| Tabela 1.2 - De instrumento solo (não-tecla) para instrumento solo | 243 |
| Tabela 1.3 - De tecla para cantata..... | 244 |
| Tabela 1.4 - De instrumento solo (não-tecla) para Cantata | 244 |
| Tabela 1.5 - De música de câmara para Cantata | 245 |
| Tabela 1.6 - De concerto ou concerto grosso para Cantata..... | 245 |
| Tabela 1.7 - De suite, obra orquestral (exceptuando Concertos Brandeburgueses) para Cantata | 247 |
| Tabela 1.8 - De obra orquestral, concerto ou cantata para concerto ou obra orquestral | 247 |
| Tabela 1.9 - De Cantata ou Oratória para Cantata ou Oratória | 248 |

| | |
|--|-----|
| Tabela 1.10 - De Cantata para obra solista (instrumental)..... | 260 |
| Tabela 1.11 - De mús. de câmara para mús. de de câmara ou tecla..... | 261 |
| Tabela 1.12 - De cantata (Árias) para música de câmara | 262 |
| Tabela 1.13 - De ária ou motete para cantata, motete ou missa | 262 |
| Tabela 1.14 - De tecla (solo) para concerto instrumental | 263 |
| Tabela 2.1 - De tecla para tecla..... | 263 |
| Tabela 2.2 – De tecla para cantata ou ária | 265 |
| Tabela 2.3 – De concerto ou concerto grosso para concerto ou concerto grosso | 266 |
| Tabela 2.4 - De obra camerística ou concerto grosso para tecla | 266 |
| Tabela 2.5 - De obra vocal para cantata | 269 |
| Tabela 2.6 - De obra vocal para tecla | 291 |
| Anexos II – Transcrições | 293 |
| Bibliografia | 431 |

Índice de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura I- 1 Josquin des Prez - Mille regretz cc. 1-6 | 49 |
| Figura I- 2 Luys de Narvaez - Cancion del Emperador cc. 1-5 | 49 |
| Figura I- 3 Preludio BWV 1006 – Violino | 50 |
| Figura I- 4 Âmbito usado em BWV 1006 | 50 |
| Figura I- 5 Âmbito usado pelo órgão em BWV 120a – Sinfonia..... | 51 |
| Figura I- 6 Sinfonia II da Cantata BWV 120a | 51 |
| Figura I- 7 Preludio BWV 1006a | 52 |
| Figura I- 8 Âmbito instrumental em 1006a | 52 |
| Figura I- 9 Concerto Brandenburguês BVW 1049, Violino (Allegro, cc. 59-66)..... | 52 |
| Figura I- 10 Concerto para cravo BVW 1057 (Allegro cc. 59-66)..... | 53 |
| Figura I- 11 Concerto Brandenburguês BVW 1049 - violino (Allegro, cc. 219-226)..... | 54 |
| Figura I- 12 para cravo BVW 1057 – cravo (Allegro cc. 219-226)..... | 54 |
| Figura I- 13 Extensão BWV1049 (Violino) Figura I- 14 Extensão BWV1057 (Cravo) | 54 |
| Figura I- 15 Fuga BWV1000 (cc.14-17) | 54 |
| Figura I- 16 - Extensões utilizadas em BWV1001 e consequentes versões | 55 |
| Figura I- 17 entradas vozes Violino Exposição cc. 1-5..... | 56 |
| Figura I- 18 Entrada de vozes órgão – Exposição cc.1-6..... | 56 |
| Figura I- 19 Fuga BWV 1001 e versões BWV 1000 e BWV 539 | 59 |
| Figura I- 20 Courante BWV1025 e Courante WD 22 cc.1-6 | 60 |
| Figura I- 21 Allegro BWV 1025 e Allegro WD22 | 61 |

| | |
|---|----|
| Figura I- 22 Trio Sonata BWV 527, Adagio e dolce | 61 |
| Figura I- 23 Triplo Concerto BWV 1044..... | 62 |
| Figura I- 24 Concerto BWV 592/1 cc.1-5 | 62 |
| Figura I- 25 Concerto BWV 592a/1 cc.1-5 | 62 |
| Figura I- 26 Sonata BWV 1039 – Presto | 63 |
| Figura I- 27 Sonata BWV 1027 – Allegro Moderato | 64 |
| Figura I- 28 Concerto BWV 1042, Allegro (Violino principale) cc. 117-19 | 64 |
| Figura I- 29 Concerto BWV 1054, Allegro (Cembalo) cc. 117-19..... | 65 |
| Figura I- 30 Concerto BWV 1042, Allegro, cc. 31-33 | 65 |
| Figura I- 31 Concerto BWV 1054, cc. 31-33 | 66 |
| Figura I- 32 Cantata BWV 169 – Sinfonia cc. 12-15..... | 67 |
| Figura I- 33 Concerto BWV 1053 – Allegro cc12-15 | 67 |
| Figura I- 34 Sonata BWV 1039 – Presto | 67 |
| Figura I- 35 Sonata BWV 1027a | 67 |
| Figura I- 36 a) Concerto Johann Ernst b) arranjo órgão c) arranjo cravo (J.S.Bach)..... | 68 |
| Figura I- 37 Figurações com boa sonoridade no cravo segundo Heinichen | 69 |
| Figura I- 38 Fuga BWV1001 c. 40 | 70 |
| Figura I- 39 Fuga BWV 1000 c.42..... | 70 |
| Figura I- 40 BWV 1043/1 cc.30-31 | 70 |
| Figura I- 41 BWV 1043/1 cc.69-70 | 71 |
| Figura I- 42 Concerto BWV 1062/1 Cembalo II cc. 30-33 | 71 |

| | |
|--|----|
| Figura I- 43 Concerto BWV1064 Adagio - Ripieno cc. 31-33..... | 72 |
| Figura I-44 Concerto BWV 1042 Allegro - Violino Concertato, B.C. cc. 41-45..... | 72 |
| Figura I- 45 Concerto BWV 1054/1 - Cembalo cc. 41-45 | 72 |
| Figura I- 46 Concerto BWV 1042 Allegro cc.57-59 | 73 |
| Figura I- 47 Concerto BWV 1054/1 - Cembalo cc. 57-59 | 73 |
| Figura I- 48 Cantata BWV 76/8 Sinfonia (oboé d'amore) cc.24-33 | 74 |
| Figura I- 49 Sonata IV BWV 528 Adagio - cc.25-33 | 74 |
| Figura I- 50 Sonata BWV 1039 Presto, Flauto Traverso II - cc. 92-101 | 75 |
| Figura I- 51 Sonata BWV 1027 Allegro moderato, Viola da Gamba - cc.92-101 | 75 |
| Figura I- 52 BWV 1039 Presto, Flauto Traverso II - cc. 86-91..... | 76 |
| Figura I- 53 Sonata BWV 1027 Allegro moderato, Viola da Gamba - cc. 86-91 | 76 |
| Figura I- 54 Cantata BWV 11/4 cc.1-7 | 76 |
| Figura I- 55 Missa em si menor BWV 232 – Agnus Dei cc.1-8..... | 77 |
| Figura I- 56 Sonata BWV 527/2 - cc.12-15..... | 77 |
| Figura I- 57 Triplo Concerto BWV 1044/2, Cembalo - cc.20-23 | 78 |
| Figura I- 58 Concerto BWV 1041 – Violino Concertato cc.13-15 | 78 |
| Figura I- 59 Concerto BWV 1058/2 – Cembalo cc.13-15 | 79 |
| Figura I- 60 Antonio Vivaldi op.7/II n.2 Allegro Assai cc. 22-25 Violino principale/Basso Continuo | 80 |
| Figura I- 61 Concerto BWV 973/1 cc.22-25 | 80 |
| Figura I- 62 Antonio Vivaldi op.7/II n.2 Allegro Assai cc. 49-51 Violino principale/Basso Continuo | 80 |
| Figura I- 63 BWV 973/1 cc.49-51 | 80 |

| | |
|---|----|
| Figura I- 64 Concerto BWV1053/1 – Cembalo cc.109-112 | 81 |
| Figura I- 65 Cantata BWV 169 Sinfonia, Organo obligatto cc.109-12 | 81 |
| Figura I- 66 Concerto BWV 1041 Allegro assai, Violino concertato cc. 80-82..... | 82 |
| Figura I- 67 Concerto BWV 1058 Allegro assai, Cembalo cc.80-82 | 82 |
| Figura I- 68 Cantata BWV 173a – Recitativo de Soprano | 83 |
| Figura I- 69 Cantata BWV 173 “Erhötes Fleisch und Blut” – Recitativo | 84 |
| Figura I- 70 Cantabile, ma un poco Adagio BWV 1019a – violino cc. 1-3 | 87 |
| Figura I- 71 Cantata BWV 120 Aria "Heil und Segen" – Soprano..... | 87 |
| Figura I- 72 Cantabile, ma un poco Adagio BWV 1019a – cravo cc. 13-15 | 88 |
| Figura I- 73 Extensão do Violino BWV1019..... | 88 |
| Figura I- 74 Extensão de Soprano BWV 120 | 88 |
| Figura I- 75 Cantata 38 Aus tiefer noth schrei cc.1-8 | 89 |
| Figura I- 76 Aus tiefer noth schrei’ich zu dir a 6. In organo pieno con pedale doppio - clavier übung – parte III – BWV 686..... | 90 |
| Figura I- 77 Aus tiefer noth schrei’ich zu dir a 4 alio modo Manualiter..... | 90 |
| Figura I- 78 Cantata BWV 44/4 Choral, Tenor cc.3-5 | 91 |
| Figura I- 79 Cantata BWV3/2 Recitativo, Soprano cc.3-5..... | 91 |
| Figura I- 80 Cantata BWV3/6 Choral, Soprano cc.1-2 | 92 |
| Figura I- 81 Cantata BWV58/1 Duetto, Soprano cc. 17-21..... | 92 |
| Figura I- 82 BWV58/5 Duetto, Soprano cc. 17-24..... | 92 |
| Figura I- 83 Cantata BWV 214/9 “Blühet, ihr Linden in Sachsen” (Tenor) | 92 |

| | |
|---|-----|
| Figura I- 84 Oratória de Natal BWV 248/24 “Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen” (Tenor) | 93 |
| Figura I- 85 Cantata BWV 64/2 cc. 1-4 | 96 |
| Figura I- 86 Cantata BVW 91/6 cc.1-4 | 97 |
| Figura I- 87 Cantata BWV 208/13 “Weil die wollenreichen Herden” | 98 |
| Figura I- 88 Cantata BWV 68/2 “Mein gläubiges Herze” | 98 |
| Figura II - 1 Catálogo (excerto) de Offenbach am Main chez Jean André | 103 |
| Figura II- 2 Catálogo de Giovanni Ricordi..... | 103 |
| Figura II - 3 catálogo Giovanni Ricordi & Ca..... | 104 |
| Figura II - 4 Excerto de catálogo Giovanni Ricordi & Ca. <i>circa</i> 1850 | 104 |
| Figura II - 5 Gran Potpourri sur Zampa - Johann Nepomuk von Bobrowicz cc.1-4 | 108 |
| Figura II - 6 Ouverture de Zampa, L. J. F. Hèrold, cc.1-5 | 109 |
| Figura II - 7 Fantasie op. 7 - Fernando Sor | 110 |
| Figura II - 8 Das klinget so herrlich - Die ZauberFlöte, W. A. Mozart | 111 |
| Figura II - 9 Tema de op.9 F. Sor | 111 |
| Figura II - 10 "O dolce contento" by Mozart, with Variations by Madame Catalani | 112 |
| Figura II - 11 F. Sor, Six choisis de l'opéra de Mozart: La flûte magique op. 19, cc 1-5 | 112 |
| Figura II - 12 F. Sor, Six choisis de l'opera de Mozart: La flûte magique op. 19, cc 17-20 | 113 |
| Figura II - 13 Philippe Süßman, Potpourri nº25..... | 113 |
| Figura II - 14 Fernando Sor, op.9 (2ª ed.) – Tema cc.1-10 | 114 |
| Figura II - 15 Souvenir de l'opera: No. 10 – J. A. Nüske | 115 |

| | |
|--|-----|
| Figura II - 16 Grandes variations sur un duo de l'opéra: Don Juan pour la guitare seule, Oeuv. 6 / composées par J. N. de Bobrowicz | 115 |
| Figura II - 17 Fantasy on themes from D. Giovanni op. 28 cc.17-20 | 116 |
| Figura II - 18 Mozart- Don Giovanni, "Là ci darem la mano" cc. 1-9 | 116 |
| Figura II - 19 Estrutura da 3ª Rossiniana Op. 121 | 117 |
| Figura II - 20 Rossini cc. 106-109 | 119 |
| Figura II - 21 Rossini/Giuliani cc. 106-109 | 120 |
| Figura II - 22 Rossini La Cenerentola cc.122-125 | 120 |
| Figura II - 23 Rossini/Giuliani cc.122-125 | 120 |
| Figura II - 24 Rossini c.8 | 121 |
| Figura II - 25 Rossini/Giuliani c. 8 | 121 |
| Figura II - 26 Rossini/Giuliani cc.114-116 | 121 |
| Figura II - 27 Rossini cc. 114-116 | 121 |
| Figura II - 28 Rossini – cc. 97-100 | 122 |
| Figura II - 29 Rossini/Giuliani – cc. 97-100 | 122 |
| Figura II - 30 Rossini La Cenerentola cc. 130-137 | 122 |
| Figura II - 31 Rossini/Giuliani La Cenerentola cc.130-137 | 123 |
| Figura II - 32 Rossini cc 205-210 | 123 |
| Figura II - 33 Rossini/Giuliani cc 195-200 | 124 |
| Figura II - 34 Rossini - La Cenerentola cc 15-18 | 124 |
| Figura II - 35 Rossini/ Giuliani – La Cenerentola cc. 15-17 | 124 |

| | |
|--|-----|
| Figura II - 36 Rossini - La Cenerentola cc. 16-17 (sugestão) | 125 |
| Figura II - 37 Rossini c. 21-22..... | 126 |
| Figura II - 38 Rossini/Giuliani c. 21-22 | 126 |
| Figura II - 39 Rossini – La Cenerentola cc. 176-179 (red. piano) | 127 |
| Figura II - 40 Rossini/Giuliani La Cenerentola cc. 161-164 | 127 |
| Figura II - 41 Rossini/Giuliani – La Cenerentola cc. 146-150 | 127 |
| Figura II - 42 Rossini – La Cenerentola cc. 146-151 (red. piano)..... | 127 |
| Figura II - 43 Rossini - La Cenerentola, Sinfonia, cc 43-51 | 128 |
| Figura II - 44 Rossini/Giuliani, Sinfonia nell'Opera Cenerentola cc. 44-51 | 128 |
| Figura II - 45 Rossini, Semiramide (cordas) cc.116-119..... | 129 |
| Figura II - 46 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.103-106 | 130 |
| Figura II - 47 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.209-211 | 130 |
| Figura II - 48 Rossini, Semiramide cc.223-225 | 131 |
| Figura II - 49 F. Sor, Exemplo nº23 (Método para guitarra) | 132 |
| Figura II - 50 Rossini, Semiramide cc.70-71..... | 132 |
| Figura II - 51 Rossini/Giuliani cc.64-65 | 133 |
| Figura II - 52 Rossini, Semiramide cc.164-166 | 133 |
| Figura II - 53 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.153-155 | 134 |
| Figura II - 54 Rossini, Semiramide cc.130-132 | 134 |
| Figura II - 55 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.123-125 | 134 |
| Figura II - 56 Rossini, Semiramide cc.207-210 | 135 |

| | |
|--|-----|
| Figura II - 57 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.197-200 | 135 |
| Figura II - 58 Rossini, Semiramide cc.227-232 | 136 |
| Figura II - 59 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.221-224 | 136 |
| Figura II - 60 Rossini, Semiramide cc.62-64..... | 136 |
| Figura II - 61 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.55-57 | 137 |
| Figura II - 62 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.136-139 | 137 |
| Figura II - 63 Rossini, Semiramide cc.143-146 | 138 |
| Figura II - 64 Verdi/Mertz, La Traviata cc.1-6 | 139 |
| Figura II - 65 Verdi/Mertz, La Traviata cc.40-48 | 140 |
| Figura II - 66 Verdi/Mertz, La Traviata cc.100-106 | 140 |
| Figura II - 67 Verdi/Mertz, cc.153-156 | 141 |
| Figura II - 68 Verdi/Mertz, cc. 181-186 | 142 |
| Figura II - 69 Verdi, La Traviata <i>“È Piquillo un bel gagliardo biscagliano matador”</i> | 142 |
| Figura II - 70 Verdi/Mertz, cc. 239-243 | 143 |
| Figura II - 71 Verdi, La Traviata <i>“Addio del passato”</i> cc.1-5 | 143 |
| Figura II - 72 Verdi/Mertz, cc.264-268 | 143 |
| Figura II - 73 Verdi/Mertz, cc.298-299 | 144 |
| Figura II - 74 Verdi, La Traviata <i>“Addio del passato”</i> cc.10-14..... | 146 |
| Figura II - 75 Julián Arcas, Fantasia sobre temas de la Traviata – cc.58-61 | 146 |
| Figura II - 76 Julián Arcas, Fantasia sobre temas de la Traviata – cc.86-91 | 147 |
| Figura II - 77 Arcas/Tárrega, Fantasia sobre temas de la Traviata – cc.86-91 | 147 |

| | |
|---|-----|
| Figura II - 78 F. Chopin, Prelúdio op.28 nº4 cc.1-4..... | 149 |
| Figura II - 79 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, nº4 cc.1-3..... | 149 |
| Figura II - 80 F. Chopin, Prelúdio op.28 nº20 cc.5-13..... | 150 |
| Figura II - 81 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, nº20 cc.7-13 | 150 |
| Figura II - 82 F. Chopin, Prelúdio op.28 nº15 cc.28-32..... | 151 |
| Figura II - 83 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, nº15 cc.28-30 | 151 |
| Figura II - 84 F. Chopin, Prelúdio op.28 nº7 cc.1-4..... | 152 |
| Figura II - 85 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, nº15 cc.28-30 | 152 |
| Figura II - 86 F. Chopin, Prelúdio op.28 nº6 cc.18-22..... | 153 |
| Figura II - 87 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, nº6 cc.20-22 | 153 |
| Figura II - 88 F. Chopin, Prelúdio op.28 nº6 cc.13-16..... | 154 |
| Figura II - 89 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, nº6 cc.13-16 | 154 |
| Figura III- 1 Pontos de ataque da mão direita..... | 165 |
| Figura III- 2 Mussorgsky, Promenade I, cc. 1-4..... | 166 |
| Figura III- 3 Yamashita/Mussorgsky, Promenade I, cc. 1-3 | 166 |
| Figura III- 4 Ravel/Mussorgsky, Promenade I, cc.1-3..... | 167 |
| Figura III- 5 Yamashita/Mussorgsky, Promenade I, cc. 8-10 | 168 |
| Figura III- 6 Ravel/Mussorgsky, Promenade I, cc.7-10..... | 168 |
| Figura III- 7 Mussorgsky, Gnomus, cc. 1-7..... | 169 |
| Figura III- 8 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc.1-6..... | 169 |
| Figura III- 9 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc. 29-33 | 169 |

| | |
|--|-----|
| Figura III- 10 Ravel/Mussorgsky, Gnomus, cc. 29-38 (celesta e harpa) | 170 |
| Figura III- 11 Mussorgsky, Gnomus, cc. 69-76 | 170 |
| Figura III- 12 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc.69-80 | 170 |
| Figura III- 13 Ravel/Mussorgsky, Gnomus, cc. 71-78 | 171 |
| Figura III- 14 Mussorgsky, Gnomus, cc.81-86 | 172 |
| Figura III- 15 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc. 85-88 | 172 |
| Figura III- 16 Mussorgsky, Gnomus, cc.104-109 | 173 |
| Figura III- 17 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc. 104-109 | 173 |
| Figura III- 18 Ravel/Mussorgsky, Gnomus, cc. 104-109 | 173 |
| Figura III- 19 Mussorgsky, Promenade II, cc.1-4 | 174 |
| Figura III- 20 Mussorgsky/Yamashita, Promenade II, cc.2-4 | 174 |
| Figura III- 21 Mussorgsky/Yamashita, Il vecchio castello, cc. 1-10 | 175 |
| Figura III- 22 Mussorgsky/Ravel, Il vecchio castello, cc. 1-5 | 175 |
| Figura III- 23 Mussorgsky/Yamashita, Il vecchio castello, cc. 33-37 | 176 |
| Figura III- 24 Mussorgsky/Ravel, Il vecchio castello, cc. 33-37 | 177 |
| Figura III- 25 Mussorgsky/Yamashita, Promenade III, cc. 2-4 | 177 |
| Figura III- 26 Mussorgsky, Tuileries, cc. 1-3 | 178 |
| Figura III- 27 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 1-2 | 178 |
| Figura III- 28 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 6-8 | 178 |
| Figura III- 29 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 17-21 | 179 |
| Figura III- 30 Mussorgsky/Ravel, Tuileries, cc. 18-20 | 179 |

| | |
|--|-----|
| Figura III- 31Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 24-25 | 180 |
| Figura III- 32 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 28-30 | 180 |
| Figura III- 33 Mussorgsky/Ravel, Tuileries, cc. 28-30..... | 180 |
| Figura III- 34 Mussorgsky, Bydlo, cc. 1-5..... | 181 |
| Figura III- 35 Mussorgsky/Yamashita, Bydlo, cc. 1-5 | 181 |
| Figura III- 36 Mussorgsky/Ravel, Bydlo, cc. 1-6..... | 182 |
| Figura III- 37 Mussorgsky/Yamashita, Bydlo, cc. 36-41 | 182 |
| Figura III- 38 Mussorgsky/Ravel, Bydlo, cc. 36-41 | 183 |
| Figura III- 39 Mussorgsky, Bydlo, cc. 38-42 | 183 |
| Figura III- 40 Mussorgsky/Yamashita, Bydlo, cc. 52-57 | 184 |
| Figura III- 41Mussorgsky/Ravel, Bydlo, cc. 52-57 | 184 |
| Figura III- 42 Mussorgsky, Promenade IV, cc. 1-3..... | 185 |
| Figura III- 43 Mussorgsky/Ravel, Promenade IV, cc. 1-3..... | 185 |
| Figura III- 44 Mussorgsky/Yamashita, Promenade IV, cc. 7-8 | 186 |
| Figura III- 45 Mussorgsky, Ballet, cc. 1-5..... | 186 |
| Figura III- 46 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 1-4 | 187 |
| Figura III- 47 Mussorgsky/Ravel, Ballet, cc. 1-4 (harpa) | 187 |
| Figura III- 48 Mussorgsky, Ballet, cc. 5-8..... | 187 |
| Figura III- 49 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 5-8 | 188 |
| Figura III- 50 Mussorgsky, Ballet, cc. 16-22 | 188 |
| Figura III- 51 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 16-21 | 188 |

| | |
|--|-----|
| Figura III- 52 Mussorgsky, Ballet, cc. 23-27 | 189 |
| Figura III- 53 Mussorgsky/Ravel, Ballet, cc. 23-26 (flauta)..... | 189 |
| Figura III- 54 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 23-26 | 189 |
| Figura III- 55 Mussorgsky/Ravel, Ballet, cc. 31-34 (flauta)..... | 190 |
| Figura III- 56 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 31-34 | 190 |
| Figura III- 57 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 47-51 | 190 |
| Figura III- 58 Mussorgsky/Ravel, Deux Juifs, cc. 1-2 (cordas)..... | 191 |
| Figura III- 59 Mussorgsky/Yamashita, Deux Juifs, cc. 1-2 | 191 |
| Figura III- 60 Mussorgsky/Ravel, Deux Juifs, cc. 9-10 | 192 |
| Figura III- 61 Mussorgsky/Yamashita, Deux Juifs, cc. 9-10 | 192 |
| Figura III- 62 Mussorgsky, Limoges, cc. 1-2 | 192 |
| Figura III- 63 Mussorgsky/Yamashita, Limoges, cc. 1-2 | 192 |
| Figura III- 64 Mussorgsky, Limoges, cc. 6-8 | 193 |
| Figura III- 65 Mussorgsky/Yamashita, Limoges, cc. 6-8 | 193 |
| Figura III- 66 Mussorgsky/Yamashita, Limoges, cc. 10-12 | 193 |
| Figura III- 67 Mussorgsky/Yamashita, Limoges, cc. 25-26 | 194 |
| Figura III- 68 Mussorgsky, Limoges, c. 37..... | 194 |
| Figura III- 69 Mussorgsky, Limoges, cc. 37-38 | 194 |
| Figura III- 70 Mussorgsky, Catacombae, cc. 1-7 | 195 |
| Figura III- 71 Mussorgsky/Yamashita, Catacombae, cc. 1-7..... | 195 |
| Figura III- 72 Arpejo executado por Yamashita na sua gravação, c.3 | 195 |

| | |
|--|-----|
| Figura III- 73 Mussorgsky/Yamashita, Catacombae, cc. 12-17 | 196 |
| Figura III- 74 Mussorgsky/Yamashita, Catacombae, cc. 18-23 | 196 |
| Figura III- 75 Execução de arpejo e melodia por Yamashita na sua gravação, c.3 | 196 |
| Figura III- 76 Mussorgsky/Yamashita, Con murtuis, cc. 1-4 | 197 |
| Figura III- 77 Mussorgsky/Ravel, Con murtuis, cc. 1-5 | 197 |
| Figura III- 78 Mussorgsky/Yamashita, Con murtuis, cc. 13-16 | 198 |
| Figura III- 79 Mussorgsky/Ravel, Con murtuis, cc. 13-16 | 198 |
| Figura III- 80 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 7-11 | 199 |
| Figura III- 81 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 31-35 | 199 |
| Figura III- 82 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 17-21 | 200 |
| Figura III- 83 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 208-211 | 200 |
| Figura III- 84 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 105-106 | 200 |
| Figura III- 85 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 46-50 | 200 |
| Figura III- 86 Mussorgsky/Ravel, Baba-Jaga, cc. 46-52 (Violino I e II) | 201 |
| Figura III- 87 Mussorgsky, Baba-Jaga, cc. 46-52 | 201 |
| Figura III- 89 Mussorgsky/Ravel, Baba-Jaga, cc. 105-106 | 201 |
| Figura III- 90 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 1-6 | 202 |
| Figura III- 91 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 1-6 | 202 |
| Figura III- 92 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 22-26 | 203 |
| Figura III- 93 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 29-34 | 203 |
| Figura III- 94 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 28-37 | 204 |

| | |
|---|-----|
| Figura III- 95 Mussorgsky, La grande porte, cc. 47-49 | 204 |
| Figura III- 96 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 47-50 | 204 |
| Figura III- 97 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 47-51..... | 205 |
| Figura III- 98 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 81-84..... | 205 |
| Figura III- 99 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 81-86 | 205 |
| Figura III- 100 Mussorgsky, La grande porte, cc. 85-88..... | 206 |
| Figura III- 101 Mussorgsky, La grande porte, cc. 89-92..... | 206 |
| Figura III- 102 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 96-102 | 207 |
| Figura III- 103 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 114-117 | 207 |
| Figura III- 104 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 115-118 (Fl I/II, VI I/II) | 207 |
| Figura III- 105 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 136-140 | 208 |
| Figura III- 106 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 137-141..... | 208 |
| Figura III- 107 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 161-165 | 208 |
| Figura III- 108 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, final | 209 |
| Quadro I- 1 Obras analisadas..... | 47 |
| Quadro I- 2 Comparação entre BWV 173a e BWV 173 | 86 |
| Quadro I- 3 Comparação de acordes em BWV 64/2 e BWV 91/6..... | 97 |
| Quadro II- 1 Orquestração cumulativa de Rossini – Abertura de La Cenerentola..... | 119 |
| Quadro II- 2 Comparação de tonalidades | 145 |

Introdução

A utilização de música não originalmente escrita para guitarra assume, actualmente, um papel fundamental para a multiplicidade de concepções de repertórios. A inclusão de obras transcritas surge através do interesse pioneiro de guitarristas como Francisco Tárrega, Miguel Llobet, Andrés Segovia, José de Azpiazu e prolongar-se-á até aos mais recentes David Russell, Manuel Barrueco, Kazuhito Yamashita ou Joseph Eötvös.

Como demonstra Matanya Ophee:

*"A typical program given by Francisco Tárrega in 1888, is divided into three periods. In the first, we hear arrangements of music by Verdi, Arrieta, and Gottschalk with one composition by the performer himself. In the second part, one arrangement of a gavotte by Ardit, a polonaise by Arcas and variations on the "Carnival of Venice," in itself, an adaptation of another piece by Arcas. In the third part, Tárrega played two arrangements of piano music by Prudent and Thalberg, and two pot-pourris on Spanish folk melodies which he arranged himself. (...) In later years Tárrega began to add the music of Bach, Granados and Albeniz to his programs (...)"*¹

Nesta análise, Matanya Ophee mostra como se estrutura um *"typical program given by Francisco Tárrega in 1888"* e, em seguida, observa no repertório de Andrés Segovia, a crescente inserção de obras transcritas, sobretudo de Bach. O recurso a obras não-originais surge com o propósito de elevar o estatuto de um instrumento marginalizado e com a conotação quase exclusiva de realização de acompanhamento. Os propósitos de alargamento de contactos e de aumento do número de concertos são, segundo Ophee, outras justificações para a inclusão destas obras.

¹ Matanya Ophee. "Repertoire issues."

<http://www.guitarandluteissues.com/defossa/repertoire.html> (consulta em Setembro de 2010)

O artigo publicado no New York Times a 4 de Setembro de 1927, "*Spanish Guitarist Will play Serious Classics and Modern Works*"², anuncia a primeira vinda de Andrés Segovia aos Estados Unidos da América. O título do artigo patenteia o descrédito em torno do instrumento e os "*serious classics*" indicados são, maioritariamente, obras de Johann Sebastian Bach (originalmente para alaúde e violino). O restante programa do primeiro concerto nova-iorquino de 1928 incluiu obras de Haydn (transc.), Sor, Tarrega, Malats (transc.) e Granados (transc.).

Actualmente, observa-se de igual modo, a propensão para a performance de música transcrita em recitais, por exemplo: David Russell irá durante a temporada 2010/11 interpretar Giulio Regondi, George Friederich Händel (transc.), Johann Sebastian Bach (transc.), Patrick Roux e Isaac Albéniz (transc.)³; Margarita Escarpa tocará transcrições de Albéniz, Falla, Debussy, Tchaikovsky, Rameau, Seixas, Soler, Tárrega (La Traviata de Verdi)⁴; Xuefei Yang tocará Albéniz, Falla, Granados, Tárrega (Carnivale de Paganini), Chopin e obras originais de Rodrigo⁵.

A procura exponencial da guitarra clássica enquanto instrumento de estudo, a constante procura de repertório, o interesse numa maior fidedignidade interpretativa, resultante de um maior contacto com as fontes originais, têm impulsionado a transcrição moderna e desenvolvido o rigor e qualidade da mesma.

² New York Times, "Segovia's American Tour". *New York Times*. 4 de Setembro de 1927. <http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>

³ Coastal Concerts. "David Russell - Program and Notes." <http://www.coastalconcerts.org/Concerts-Tickets/david-russell-program-and-notes.html> (consulta em Setembro de 2010)

⁴ Web site de Margarita Escarpa. <http://www.margaritaescarpa.com/programmes.htm> (consulta em Setembro de 2010)

⁵ Website de Xuefei Yang. <http://www.xuefeiyang.com/calendar2011.html> (consulta em Setembro de 2010)

Importa primeiramente definir o que é transcrição e a problemática em torno desta. Thomas Busby apresenta, em 1811, a seguinte descrição:

*"Arrangement is that extension, or selection and disposal, of the movements and parts of a composition, which fit and accommodate it to the powers of some instrument or instruments for which it was not originally designed by the composer."*⁶

A primeira edição de *"A Dictionary of Music and Musicians"* de 1879, realizado sob a direcção de Sir George Grove define *arrangement*:

"ARRANGEMENT, or ADAPTATION, is the musical counterpart of literary translation. Voices or instruments are as languages by which the thoughts or emotions of composers are made known to the world; and the object of arrangement is to make that which was written in one musical language intelligible in another.

*The functions of the arranger and translator are similar; for instruments, like languages, are characterized by peculiar idioms and special aptitudes and deficiencies which call for critical ability and knowledge of corresponding modes of expression in dealing with them. But more than all, the most indispensable quality to both is a capacity to understand the work they have to deal with. For it is not enough to put note for note or word for word or even to find corresponding idioms, The meanings and values of words and notes are variable with their relative positions, and the choice of them demands appreciation of the work generally, as well as of the details of the materials of which it is composed."*⁷

O quinto volume deste dicionário, de 1899, sob a direcção de Sir George Grove, não apresenta a definição de *transcription*. Contudo a nova edição redigida por Fuller Maitland apresenta a seguinte definição:

TRANSCRIPTION. I. A term which in its strict meaning should be the exact equivalent of ARRANGEMENT, but which in practice implies a different, and in most cases a far less worthy production, since the transcriber rarely if ever fails to add something of his own to the work he selects for treatment. Among the earliest examples of the transcription in this sense

⁶ Thomas Busby, *A complete dictionary of music: to which is prefixed a familiar introduction to the first principles of that science*, 3ª ed. (Londres: B. M'Millan, Londres, 1811), 22. Versão electrónica: <http://books.google.pt>.

⁷ Stanley Grove, *A dictionary of music and musicians*. vol. I, (Londres e New York: Macmillan, 1879), 89-94. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

are the versions of tunes, sacred and secular, contained in the VIRGINAL BOOKS, which no doubt were execute to order, or to show off the skill of some illustrious performer. It is curious to notice how constant fashion has been in its adherence to this form of music. (...) Earnest musicians seem always to have viewed these productions with the same disapproval. (...) Here and there, of course, are to be found transcriptions which consist of something besides unmeaning runs and brilliant passages, and which even help to elucidate the intentions of the original composition. (...) There are instances, too numerous to mention, of transcriptions of well-known pieces for instruments utterly inadequate to their performance; none are more amusing than those versions of the 'Hallelujah Chorus' quoted in the Musical Times for 1901, p. 458, for two flutes, for concertina, and for harp and pianoforte.

II. The more useful kind of transcription is that which, by compression and condensation presents the principal features of a composition for the student's guidance in such a way that they can be performed on the organ, pianoforte, or other solo instrument.¹⁸

Bearbeitung, o termo alemão correspondente, é definido em *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* de 1949 do seguinte modo:

"Der Begriff "*Bearbeitung*" setzt ein zu bearbeitendes Werk, ein Thema, eine Melodie, einen Satz oder ein mehrsätziges Werk voraus. *Bearbeitung* kann entweder eine neue kompositorische Gestaltung oder Fassung eines musikalischen Gebildes (Thema, Melodie, Satz, Werk) darstellen oder ein musikalisches Werk für ein anderes Organ der Aufführung einrichten. In beiden Fällen kann sich die *Bearbeitung* auf eine bloße technische Ausarbeitung oder Einrichtung beschränken und somit die ursprüngliche kompositorische Arbeit erhalten oder sie kann das zu bearbeitende Gebilde weitgehend umgestalten, und zwar bis zur Selbständigkeit gegenüber dem zuerst bestehenden Werk."¹⁹

¹⁸ John Alexander Fuller Maitland, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5 (Nova Iorque: The Macmillan Company, 1910), 140. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

¹⁹ "O termo *Bearbeitung*, consiste no tratamento de uma obra, tema, melodia, andamento ou obra de vários andamentos. *Bearbeitung* pode ser tanto uma reformulação composicional e nova apresentação da estrutura musical ou uma nova obra musical para outro meio de performance. Em ambos os casos, *Bearbeitung* pode consistir na mera preparação técnica para adequação de limitações instrumentais e assim, preservação da composição original ou pode transformar e processar a essência da estrutura, dependendo da personalidade de quem realiza a alteração sobre a obra existente." (tradução do autor)

Friedrich Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 1, (Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 1949-1951). 1458

A seguinte definição encontra-se no Larousse de la Musique de 1982:

"Arrangement - Transcription d'une oeuvre musicale pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite. L'adaptation d'une œuvre symphonique pour un orchestre harmonique est un arrangement, de même que la transcription d'un solo de clarinette pour le violon en est un autre. Les réductions pour piano de pages symphoniques ou d'opéras sont également des arrangements. Castil-Blaze, un "arrangeur" célèbre, adaptait des opéras étrangers au goût, disait-il, du public français. Ainsi remania-t-il Der Freischütz de Weber, qui devint en 1824 Robin des Bois!"¹⁰

A edição portuguesa do Dicionário Oxford de Música de 1998 define assim arranjo:

*"Arranjo ou transcrição. Adaptação de uma peça para um meio musical diferente daquele para que tinha sido originalmente composto. Por vezes transcrição significa reescrever a obra para o mesmo meio, mas num estilo de execução simplificado. Por vezes usa-se o termo "arranjo" para um tratamento livre de material e o termo "transcrição" para um tratamento mais fiel. No jazz, arranjo tende a significar *orquestração."¹¹*

Na mesma edição:

"Transcrição. Arranjo de música composta para ser interpretada por um instrumento diferente do originalmente concebido, ou do mesmo instrumento, mas num estilo mais elaborado."¹²

Em 2010, o *Diccionario Enciclopédico de la Música*, edição sul-americana de *Oxford Companion to Music*, apresenta as seguintes definições:

"Arreglo (al: Bearbeitung). Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música; por ejemplo, una canción adaptada para piano o una obertura orquestal adaptada para órgano. Antes de que el gramófono ofreciera la posibilidad de reproducir la música original, el recurso del arreglo era una práctica tan común como necesaria. Tal proceso, realizado con seriedad, implica

¹⁰ Marc Vignal e Antoine Golea, *Larousse de la musique* (Paris: Éditions Larousse, 1982), 18

¹¹ Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*. Trad. Nery, Rui Viera et al. (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994), 41

¹² Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Ibid., 739

mucho más que una simple transcripción musical en partitura pues muchos pasajes funcionales para un medio pueden no serlo para otro. Por lo tanto el arreglista debe imaginar lo que el propio compositor habría escrito si el nuevo medio hubiese sido el original.(...) En la época de la reproducción electrónica, los arreglos satisfacen el deseo de los compositores de trabajar con material ajeno, en parte como una forma de vincularse a la gran tradición, satisfaciendo así al público en formas en que su propia música quizá no siempre lo logre."¹³

*"Transcripción. Término que en ocasiones se usa como sinónimo de *arreglo. No obstante, es posible hacer una distinción entre el concepto de transcripción, como copia de una composición en la que se modifica su formato o su notación (por ejemplo transcribir en partitura las partes instrumentales individuales), y hacer un arreglo con un cambio de instrumentación (por ejemplo el arreglo orquestal de un cuarteto para piano, como el arreglo de Schoenberg del op. 25 de Brahms). La transcripción también es un recurso de la musicología para plasmar en notación una grabación de campo."*¹⁴

E finalmente a edição contemporânea de Grove Music Online:

*"The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a Transcription is by no means universally accepted."*¹⁵

"Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation to Tonic Sol-fa) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without

¹³ Alison Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música* (Ciudad de México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2010), 113

¹⁴ Alison Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Ibid., 1523

¹⁵ Malcolm Boyd, "Arrangement". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (consulta a Março de 2008)

listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an Arrangement, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano).

In ethnomusicological transcription, music is written down from a live or recorded performance, or is transferred from sound to a written form by electronic or mechanical means."

Como demonstrado, ocorrem, em 200 anos de definições, mudanças no significado de arranjo e transcrição. Assim, em 1811 e para Thomas Busby, consistia na acomodação de uma obra, ou andamentos de uma obra, para instrumento ou grupo de instrumentos não designados originalmente pelo compositor. A primeira edição de Grove (1879) já realiza um paralelo entre o texto musical e o texto literário. O processo de arranjo é comparado ao de tradução e o objectivo do transcritor é tornar inteligível o texto musical após o processo de idiomatização ao novo instrumento. O significado e valor da notação musical, como seguidamente expõe esta edição, são variáveis e as alterações realizadas pelo transcritor deverão tomar em conta a obra em geral.

Se na primeira edição do dicionário de George Grove não se encontra a definição de *transcription* ela já surge na edição de 1910 com Fuller Maitland, na qual este processo é inicialmente comparado ao de *arrangement*. No entanto, discriminam-se em seguida diferenças depreciativas: a) o transcritor, "raras vezes acrescenta algo seu à obra objecto de transcrição", sugerindo-se assim que um transcritor deverá aportar novidade à obra (note-se na definição de *arrangement*, esta edição exalta a transcrição da *Toccata & Fuga* por Tausig); b) a função de transcrições seria essencialmente demonstrar a perícia instrumental de intérpretes; c) músicos sérios e íntegros desaprovam a escrita de transcrições; d) a reformulação instrumental pode, em diversas obras, suscitar comicidade e ser objecto de escárnio.

A mesma edição apresenta contudo o uso positivo de *transcription*, caso esta reformulação se encontre ligada à prática pedagógica.

O termo *Bearbeitung* engloba todos os procedimentos de alteração sobre uma obra. O retrabalhar engloba, assim, a alteração realizada a um motivo, frase,

andamento ou obra, do mesmo modo que abarca a alteração (mais ou menos elaborada) até possíveis reformulações instrumentais.

A definição francesa de 1982 no Larousse de la Musique coloca no mesmo plano as significações de *transcription*, *arrangement* e *adaptation*. O exemplo citado sobre a praxis, em voga no séc. XIX, de adaptação de óperas ao gosto do país e público onde se realizaria a performance, denota, pela pontuação exclamativa (no final da definição), uma não-aceitação da sociedade contemporânea de tais alterações.

A edição portuguesa de Dicionário Oxford de Música estabelece inicialmente, a semelhança entre arranjo e transcrição. Clarifica de seguida, diferenças entre os dois termos: a) transcrição pode significar um tratamento mais fiel de material e arranjo um tratamento com maior liberdade; b) o termo inicial arranjo ("*ou transcrição*") poderá indicar a reescrita de obra para o mesmo meio mas num estilo de execução simplificado; c) o termo transcrição, exclusivamente, aponta para uma reformulação da obra com adição de elementos; d) a definição de arranjo não implica a mudança de formação instrumental enquanto o termo transcrição aponta para mudanças entre instrumentos solistas.

Se antes do advento da gravação sonora, como refere a publicação sul-americana *El Diccionario Enciclopédico*, a realização de transcrições era uma prática comum e necessária, a possibilidade de transporte e divulgação de gravações teve sérias implicações na prática. Anteriormente, o autor de arranjos assumia, em consequência, o papel de agente divulgador da obra original. A definição de "transcrição", segundo o mesmo livro, pode ter a conotação de arranjo, contudo, apresenta outras acepções: a) cópia de uma obra e modificação de formato ou notação; b) alteração da instrumentação; c) notação de gravações de campo (em etnomusicologia).

A definição de *arrangement* apresentada pelo moderno Grove, devido à actualidade da análise, é de maior amplitude. O termo significa assim: a) obra nova baseada em material pré-existente ou com incorporação do mesmo

material (variação, *contrafactum*, paródia, *pasticcio*, obras litúrgicas baseadas em *cantus firmus*); b) transferência de meio instrumental; c) simplificação; d) elaboração; e) obra com um grau de deslocação que varia entre a reescrita quase literal e formas mais sofisticadas como paráfrases.

Este dicionário refere igualmente como uma distinção implícita entre *arrangement* e *transcription* não é universalmente aceite e assim este último termo poderá referir-se a: a) mudança de sistema de notação, *v. g.* tablatura para partitura standard; b) mudança de esquematização de partitura, *e. g.* passagem de partitura orquestral para partes solistas; c) escrita, no contexto etnomusicológico, em notação de uma performance gravada ou realizada ao vivo.

A mesma análise de *arrangement* indica a necessidade de alargamento do repertório como motivo da proliferação desta prática e cita os exemplos de Andrés Segovia e do violetista Lionel Tertis. Sobre este enriquecimento de obras Andrés Segovia escreveu:

*"Transcribing is not merely passing literally from one instrument to another. It means to find equivalents which change neither the aesthetic spirit nor the harmonic structure of the work being transcribed (...) if the work transcribed gains in color and expression, and is not weakened, not only is it permissible, but mandatory that such transcription be made. It is particularly so if it enriches the instrument poor in its heritage of important literature (...)"*¹⁶

A definição presente em Grove Music Online apresenta a seguinte conclusão:

"Few areas of musical activity involve the aesthetic (and even the ethical) judgment of the musician as much as does the practice of arrangement."

Durante o século XIX, produzem-se em grande número arranjos e transcrições, sobretudo de árias de ópera. Esta prática, muitas vezes de motivação comercial, levanta uma questão sobre a atitude ética a assumir perante a obra original. Sobre a noção ética, leia-se Liszt, em carta a Adolphe Pictet:

¹⁶ Andrés Segovia, "A Note on Transcriptions." *Guitar Review* 3 (1947), 53

"Toutefois, bien que nous manquions encore de cette condition essentielle, la diversité dans la sonorité, nous sommes parvenus à obtenir des effets symphoniques satisfaisants, et dont nos devanciers n'avaient point l'idée; car les arrangements faits jusqu'ici des grandes compositions vocales et instrumentales accusent, par leur pauvreté et leur uniforme vacuité, le peu de confiance que l'on avait dans les ressources de l'instrument. Des accompagnements timides, des chants mal répartis, des passages tronqués, de maigres accords, trahissaient plutôt qu'ils ne traduisaient la pensée de Mozart et de Beethoven. Si je ne m'abuse, j'ai donné, en premier lieu dans la partition de piano de la Symphonie fantastique, l'idée d'une autre façon de procéder. Je me suis attaché scrupuleusement, comme s'il s'agissait de la traduction d'un texte sacré, à transporter sur le piano, non seulement la charpente musicale de la symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmoniques et rythmiques. La difficulté ne m'a point rebuté. L'amitié et l'amour de l'art me donnaient un double courage. Je ne me flatte pas d'avoir réussi; mais ce premier essai aura du moins cet avantage que la voie est tracée, et que dorénavant il ne sera plus permis d'arranger les œuvres de maîtres aussi mesquinement qu'on le faisait jusqu'à cette heure. J'ai donné à mon travail le titre de Partition de piano, afin de rendre plus sensible l'intention de suivre pas à pas l'orchestre et de ne lui laisser d'autre avantage que celui de la masse et de la vie des sons. Ce que j'ai entrepris pour la symphonie de Berlioz, je le continue en ce moment pour celles de Beethoven. L'étude sérieuse de ses œuvres, le sentiment profond de leurs beautés presque infinies, et aussi les ressources du piano, qui, par un exercice constant, me sont devenues familières, me rendent peut-être moins impropre qu'un autre à cette tâche laborieuse. (...) Les arrangements, ou pour mieux dire, les dérangements usités, devenues impossibles, ce titre reviendra de droit à l'infinité de caprices et de fantaisies dont nous sommes submergés, lesquels ne consistent qu'en un pilage de motifs de tous genres et de toutes espèces, tant bien que mal cousus ensemble. En voyant pompeusement signées d'un nom d'auteur ces sortes de compositions, qui la plupart du temps n'ont d'autre valeur que celle qui leur est donnée par le plus ou le moins de vogue de l'opéra paternel, je me suis toujours rappelé ce mot de Pascal: 'Certains auteurs parlant de leurs ouvrages, disent: Mon livre, mon commentaire, mon histoire, etc. Ils sentent leurs bourgeois qui ont pignon sur rue, et toujours un chez moi à la bouche. Ils feraient mieux de dire: Notre livre, notre commentaire, notre histoire, etc., vu que d'ordinaire il a plus en cela du bien d'autrui que du leur'.¹⁷

A análise da Sinfonia Fantástica de Hector Berlioz, na *Partition de Piano* de Liszt, demonstra um grande rigor. A transcrição de linhas principais e

¹⁷ Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*. ed. Rémy Stricker (Bordeaux: Le Castor Astrol, 1991), 49-50

secundárias segue a partitura original e não existe a adição de elementos externos à partitura como demonstram as figuras seguintes.

Adagio. (♩ = 84.)

2 Flauti.

Oboe.

Corno inglese.
(= Oboe II.)

Figura 1 - Hector Berlioz - Symphonie Fantastique H48, Scène aux champs, cc. 1-9

ADAGIO.

(♩ = 84)

p marcato

Pedale douce.

tristamente f

dolce

marcato

Figura 2 - Berlioz/Liszt - Symphonie Fantastique H48, Scène aux champs, cc. 1-7

A elaboração sobre obras originais manter-se-á ao longo do século XIX e atingirá novos níveis de virtuosismo. Veja-se como, em 1910, o dicionário de Fuller Maitland enaltece a versão de Carl Tausig da Toccata e Fuga BWV 565 de Johann Sebastian Bach:

"The most remarkable instance of the adaptation of the resources of modern pianoforte-playing to arrangement, is that by Tausig of Bach's toccata and fugue for the organ in D, 'zum Concertvortrag frei bearbeitet.' The difficulty in such a case is to keep up the balance of the enlarged scale throughout. Tausig's perfect mastery of his art has carried him through the ordeal unscathed, from the first bar, where

becomes

down to the end, where Bach's



becomes



and the result in the hands of a competent performer is magnificent.

The point which this arrangement has in common with the foregoing classical examples is its remarkable fidelity to the materials of the original, and the absence of irrelevant matter. The tendency of high class modern arrangements is towards freedom of interpretation; and the comparison of classical arrangements with their originals shows that this is legitimate, up to the point of imitating the idioms of one instrument by the idioms of another, the effects of one by the effects of another. Beyond that lies the danger of marring the balance of the original works by undue enlargement of the scale of particular parts or obscuring the personality of the original composer, and of caricature, - that pitfall of ill-regulated admiration, - instances of which may be found in modern 'transcriptions', which are the most extreme advance yet achieved in the direction of freedom of interpretation."

É importante reiterar a menção de Carl Tausig – "*Für das Clavier zum Concertvortrag frei bearbeitet von Carl Tausig*". Trata-se de uma adaptação livre e tal liberdade não pressupõe um acatamento do rigor histórico. Exemplo semelhante ocorre nas transcrições de suites de violoncelo e sonatas para violino de Bach realizadas por Leopold Godowsky¹⁸ que comportam a menção "Very

¹⁸ Johann Sebastian Bach, Sonatas & Suite for Violin Solo & Violoncello Solo, very freely transcribed for the piano by Leopold Godowsky (Nova Iorque: Carl Fischer, Inc. 1924). Versão electrónica: <http://imslp.org>.

freely transcribed and adapted for the pianoforte". A indicação comporta um espírito de liberdade dissociado da praxis realizada em música antiga. Mas, alterações semelhantes terão provocado em 1921 a reacção de Wanda Landowska como se pode ler no seu livro *Musique Ancienne*, capítulo IX – *Les transcripteurs*:

*"Et je pensais à toute cette racaille de petits virtuoses et de pions de compositeurs, qui s'acharnent sur nos œuvres sublimes, non pas sur des œuvres incomplètes, mais sur des partitions intactes, pour les tripatouiller, les mutiler, les défigurer. S'ils n'ont pas le génie de Rodin, ils ont plus de courage, ils osent tout. Ils remettent Bach, Mozart, Haendel sur le métier, et après avoir calomnié les plus grands chefs-d'œuvre, ils osent accoler leurs noms obscurs à ceux de nos plus grands maîtres. (...) Et ces rémouleurs, à peine dignes de repasser les couteaux, effacent l'effigie du génie aux plus belles merveilles, sous prétexte de les mettre à la portée de nos exigences modernes. (...) C'est dans le riche répertoire du clavecin que les chevaliers de la transcription prennent des libertés sans bornes, en invoquant les prétendues différences de notre piano avec son prédécesseur. Celui-ci aurait été d'une étendue restreinte, de trois, quatre octaves à peine, ne se prêtant à aucun changement de sonorité, affligé de mille autres défauts, - tout cela ne prouve qu'une chose, c'est que ces gens n'ont jamais manié et peut-être jamais approché un clavecin. Ce sont là des absurdités pour justifier le goût du truquage et le manque absolu de tout sens historique. (...) La Toccata pour orgue de Bach, arrangée pour le piano par Tausig et qui a atteint une telle popularité, débute par un ornement mal réalisé en trait brillant et faux, qui prête au morceau, dès le commencement, un caractère bruyant et brutal."*¹⁹

O respeito por uma execução historicamente fundamentada, defendida por Landowska, a grande responsável pelo ressurgimento do cravo, manter-se-á ao longo de todo o séc. XX e viragem de século. Já em 1950, Alfred Briskier escreveu:

¹⁹ Wanda Landowska, *Musique Ancienne* (Paris: Ed. Maurice Sénart, Paris, 1921), 98-104. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

*"Nevertheless, there are objections to transcribed music, and it seems that the main one is the habit resulting from listening only to the instrument originally indicated."*²⁰

O alargamento da informação sobre as práticas musicais de outrora relativas à transcrição, em conjunto com a propagação da indústria discográfica, irá diminuir a realização de transcrições. Como se pode ler no artigo de Malcom Boyd presente em Grove Music Online:

"A number of external factors have affected 20th-century practice in the making of arrangements. (...) Radio and the gramophone have largely replaced the piano transcription as a disseminator of the chamber, orchestral and operatic repertory (...)"

Considere-se ainda um outro elemento surgido no séc. XX:

"The implementation of copyright agreements has made it illegal to adapt and arrange musical works which are the property of a copyright holder without prior permission."

Em associação com os factores previamente mencionados, o séc. XX vê igualmente a implementação do timbre como uma entidade individual e inalterável²¹. A técnica *Klangfarbenmelodie*, cunhada em 1911 por Schoenberg, transforma o valor do elemento tímbrico. O factor timbre pertence de tal modo à caracterização e construção da obra que à luz desta valorização se torna impossível o arranjo de obras orquestrais para piano solo, ou a reinstrumentação e a mudança de cores (Szendy, 2007:12). A exploração da técnica tímbrica por excelência surge primeiramente no op. 16 de 1909 de Arnold Schoenberg, 3º andamento "*Farben*". É possível, no entanto, encontrar um "*Bearbeitung für 2 Klaviere zu 4 Händen*" realizado em 1913 por Anton Von Webern (edição Peters). Através de Webern, apoiado por Schoenberg, a obra fundadora do pensamento

²⁰ Arthur Briskier, *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach's Music* (Nova Iorque: Carl Fischer Music, 1958), 21. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

²¹ Peter Szendy, *Arrangements, dérangements, La transcription musicale aujourd'hui* (Paris: IRCAM, 2007), 12

tímbrico moderno e símbolo de melodia de sons e cores é objecto de uma transposição monocromática para piano (Szendy, 2007:13).

A constatação de elementos diferenciadores (*ad exemplum* timbre, cor, elaboração, redução, transposição) reforça a comparação de contrastes entre obra original e obra transcrita. Boyd sugere o julgamento individual da transcrição

"It would be unrealistic to propose that arrangements should be judged without reference to the original, but it is perhaps only by regarding the arrangement and the original as two different versions of the same piece that a solution to the aesthetic dilemma they so often create will be found."

Importa realçar um dos motivos primeiros, e simultaneamente a justificação, da realização de transcrições: o amor à obra e a necessidade pessoal de fruição performativa da mesma. Leia-se Pablo Casals:

"Contact with Bach's music should be direct. There is a general conservative tendency to consider his compositions in the light of their original presentation.(...) Because of their greatness some of Bach's compositions should not be limited to a given instrument, since his music has an absolute intrinsic value." (in Briskier, 1958: 3)

Seguir esta evolução, é ter uma percepção das imensas possibilidades que se abrem a todo um mundo de executantes, interpretes, transcritores, compositores. E quanto mais conscientes estivermos do processo que poderemos chamar de transcricional, maior amplitude terá o repertório guitarrístico.

Pretende-se, primeiramente, analisar e recolher um conjunto de processos transcricionais realizados entre o período barroco e o contemporâneo por autores seleccionados. Seguidamente, elaborar transcrições com apoio nas técnicas anteriormente observadas.

A análise apresentada deverá possibilitar a transcrição de obras onde a *facies*, diferente do texto original, não comprometerá a *significatio* proposta pelo seu compositor e, graças à análise histórica, emergir no futuro com novas criações.

Capítulo I

1. A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach

1.1 Preâmbulo

Desde o interesse de compositores como o pioneiro Francisco Tárrega nos finais do século XIX, passando pelas importantes contribuições de Segóvia, Azpiazu, Llobet e mais recentemente Russell, Barrueco ou Eötvös, a utilização de música barroca no domínio do *concertismo* guitarrístico tem assumido um papel fundamental para a concepção actual de repertórios.

Recentemente, a popularização desta época musical junto do grande público, a grande procura da guitarra clássica enquanto instrumento de estudo, o interesse por uma maior fidedignidade interpretativa que resulta igualmente de um maior contacto com as fontes materiais da era barroca, têm impulsionado o acto transcricional moderno.

Pretende-se com este capítulo observar os processos que Johann Sebastian Bach empregou nos seus arranjos. A comparação entre original e arranjo permitiu criar uma base de dados processual que poderá ser aplicada em futuros arranjos. O estudo das obras originais e transcritas realizou-se com recurso às partituras e edições mencionadas ao longo do texto. O estudo de cada partitura é resultado, primeiro, da leitura e confronto nota-a-nota. Adicionalmente, e para maior assimilação da obra musical então em estudo, foram usadas gravações. Cada processo apresentado na conclusão procura solucionar dificuldades frequentemente presentes no trabalho de arranjo para guitarra clássica perante limitações instrumentais diversas.

A seguinte análise da arte musical barroca pretende proporcionar igualmente um grau de exactidão técnico/teórico que permita aos destinatários, intérpretes e transcritores adquirir um maior leque de processos a relacionar, uma vez que a técnica é um factor em constante desenvolvimento.

As obras de Johann Sebastian Bach analisadas, representativas de diversas formações instrumentais, encontram-se descritas no seguinte quadro:

| Original | Arranjo |
|---|--|
| BWV 6 <i>Bleib bei uns, denn es will Abend werden</i> 1725 | BWV 649 <i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</i> 1748/1749 |
| BWV 44 <i>Sie werden euch in den Bann tun</i> 1724 | BWV3 <i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i> 1725 BWV58 <i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i> 1727 |
| BWV 49 <i>Ich geh und suche mit Verlangen</i> 1726 | BWV 1053 Concerto Cravo, Cordas 1738 |
| BWV 76 <i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i> 1723 | BWV 528 Trio Sonata, Órgão 1730 |
| BWV 76 <i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i> 1726 | BWV 528 Trio sonata, Orgão 1730 |
| BWV 146 <i>Wir müssen durch viel Truebsal</i> 1726 | BWV 1052 Concerto Cravo, Cordas 1738 |
| BWV 169 <i>Gott soll allein mein Herze haben</i> 1726 | BWV 1053 Concerto para Cravo Mi M 1728 |
| BWV 173a <i>Durchlauchtster Leopold</i> 1722 | BWV 173 <i>Erhoehtes Fleisch und Blut</i> 1724 |
| BWV 208 <i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!</i> 1713 | BWV 68 <i>Also hat Gott die Welt geliebt</i> 1725 |
| BWV 214 <i>Tönet, ihr Pauken! Erschallet Trompeten!</i> 1733 | BWV 248 Oratória de Natal 1734 |
| BWV 232 Missa Si menor 1726 | BWV 215 <i>Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen</i> 1734 |
| BWV 512 <i>Gib dich zufrieden, Coral mi menor</i> 1733/1734 | BWV 511 <i>Gib dich zufrieden, Coral sol menor</i> 1733/1734 |
| BWV 513 <i>O Ewigkeit, du Donnerwort,</i> 1733/1734 | BWV 397 <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> |

| | |
|--|--|
| BWV 527 Trio Sonata 1730 | BWV 1044 Concerto para flauta, violin e cravo (segundo Kilian, arranjo de BWV 527) |
| BWV 901 Prelude e fughetta Fá Maior 1726/1727 | BWV 886 O Cravo Bem-Temperado, Vol. II, Preludio & Fuga XVII 1739/1742 |
| BWV 1001 Sonata Violino solo 1720 | Fuga BWV 1000, Alaúde 1720 Fuga BWV 539, Órgão 1723 |
| BWV 1006 Partita Violino 1720 | BWV 1006a Suite Alaúde - 1720 Cantata BWV 29 <i>Wir danken dir, Gott, wir danken dir</i> (sinfonia) 1731 Cantata BWV 120a <i>Herr Gott, Beherrscher aller Dinge</i> 1729 |
| BWV 1019a - Sonata Sol Maior, Violino, Cravo 1717-1723 | BWV 120 <i>Gott, man lobet dich in der Stille</i> 1729 |
| BWV 1019a Sonata Violino, Cravo (1717/1723) | BWV 120 <i>Gott, man lobet dich in der Stille</i> 1729 |
| BWV 1039 Trio Sonata, Flauta, Contínuo 1726 | Sonata BWV 1027 Flauta, Cravo 1742 |
| BWV 1039 Trio Sonata, Traverso I e II e B.C. 1726 | BWV 1027a Trio Sonata, Órgão (data desconhecida) BWV 1027 Sonata Viola da Gamba, Cravo 1742 |
| BWV 1041 Concerto Violino e Cordas Lá Menor 1730 | BWV 1058 Concerto Cravo e cordas 1738 |
| BWV 1042 Concerto Violino Mi Maior (desconhecido) | BWV 1054 Concerto Cravo |
| BWV 1043 Concerto para dois Violinos 1730/1731 | BWV 1062 Concerto para dois cravos 1736 |
| BWV 1046 Concerto Brandenburguês Nr. 1 1721 | BWV 207a <i>Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten</i> 1735 |

| | |
|---|--|
| BWV 1048 Concerto Brandenbúrguês No. 3 1721 | BWV 174 <i>Ich liebe den Hóechsten von ganzem Gemüte</i> 1729 |
| BWV 1049 Concerto Brandenbúrguês No. 4 1721 | BWV 1057 Concerto Cravo, Duas Flautas e cordas 1738 |
| BWV 1056 Concerto Cravo, Cordas 1738 | BWV 156 <i>Ich steh mit einem Fuss im Grabe</i> 1729 |
| BWV 1069 - Suite Orquestral No. 4 1717 | BWV 110 <i>Unser Mund sei voll Lachens</i> 1725 |
| Concerto Violino de Johann Ernst von Sachsen | BWV 592 Concerto Sol Maior (Cravo) BWV 592a Concerto Sol (Órgão) 1714 |
| Concerto Violino Sol Maior RV299, Antonio Vivaldi | BWV 973 Concerto Sol Maior (Cravo) 1713-1714 |
| Martinho Lutero -Aus tiefer Not schrei ich zu dir | BWV 686 (orgão) 1739 BWV 687 (orgão) 1739 Cantata BWV 38 Aus tiefer Not schrei ich zu dir 1724 |
| Suite WD 22 - Silvius Leopold Weiss | Suite BWV 1025 (data desconhecida) |

Quadro I- 1 Obras analisadas

1.2 Procedimentos instrumentais no arranjo de Bach

A obra de J. S. Bach apresenta diversos tipos de interligação intra-repertório e extra-repertório. No livro “Bach the Borrower”¹, Norman Carrell, analisando segundo estes dois parâmetros, menciona primeiramente 400 exemplos de auto-arranjo perspectivados por formação instrumental de origem e de destino. Foram incluídas nesta categoria obras originais para tecla e posteriormente arranjadas para tecla; de instrumento solista (não de tecla) para instrumento solista, de tecla para instrumento solista, de tecla para cantata, de concerto ou concerto grosso para cantata, de obra orquestral para cantata, de obra orquestral ou cantata para obra orquestral, cantata ou oratória para cantata ou oratória, de obra orquestral para tecla, de música de câmara para música de câmara com diferente orquestração, de ária ou motete para cantata/motete/missa e finalmente de tecla para concerto. O grupo com maior número de arranjos é o conjunto de cantatas ou oratórias para outras cantatas e oratórias, explicável pelo somatório destas formas musicais na obra e vida de Bach². Na segunda parte, Carrell indica um menor volume (262) de obras de outros compositores como Reinken, Telemann, Pachelbel, Hermann, Vivaldi, Marcello, Corelli, Couperin, Albinoni entre diversos outros. Novamente, o grupo com maior número de empréstimos é o que apresenta a passagem de obras vocais para cantata (203).

Bach manifestava portanto grande interesse na transcrição das suas obras e de outros compositores, sendo esta uma prática profundamente enraizada na tradição musical dos sécs. XV e XVI³. A intabulação (*intavolatura*), originária da *executio* alaúdística do séc. XIV, procurava incorporar todas ou quase todas as vozes da obra transcrita (na sua maioria de origem vocal), apesar de,

¹ Norman Carrell, *Bach the Borrower* (Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967)

² Wolfgang Schmieder, Alfred Dürr e Yoshitake Kobayashi, *Bach Werke Verzeichnis - Kleine Ausgabe (BWV2^a)* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998)

³ Maurice Hinson, *Pianists Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 4

ocasionalmente, ocorrer supressão de linhas menos importantes, combinação de várias vozes numa só ou redistribuição de acordes ou passagens para melhor adequação ao arranjador-intérprete de então. Quase invariavelmente, os arranjos são enriquecidos por mais ou menos ornamentações⁴ visando colmatar a impossibilidade de sustentação de notas longas por parte de instrumentos de tecla e corda pulsada⁵.



Figura I- 1 Josquin des Prez - Mille regretz cc. 1-6



Figura I- 2 Luys de Narvaez - Cancion del Emperador cc. 1-5

O presente capítulo procura primeiramente descrever os procedimentos empregues por Bach no arranjo instrumental, tendo em consideração que, ao apresentarem um *facies* diferente como consequência de uma adaptação tessitural, estes processos não desvirtuam o valor da obra musical.

Seguidamente, serão apresentados exemplos cujo tecido sonoro foi transformado por práticas que, não estando directamente ligados ao tema proposto,

⁴ Malcolm Boyd, "Arrangement". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (consulta a Março de 2008)

⁵ Daniel Wolff, "The use of renaissance vocal polyphonic music in the vihuela and lute repertoire", *Guitar Review* 123 (2001), 30

constituem ensinamentos sobre a multiplicidade de arranjos que uma obra pode adquirir como por exemplo cantatas, concertos, oratórias e sonatas.

1.2.1 Transfonação instrumental

Uma das práticas mais recorrentes na arte de Bach, funda-se na adequação de uma obra cujo instrumento original difere ao nível de âmbito, timbre, idioma, técnica, possibilidade textural do(s) instrumento(s) destinatário(s).



Figura I- 3 Preludio BWV 1006 - Violino⁶

A escolha do exemplo seguinte deve-se ao facto de a obra em questão, o Preludio BWV 1006, ter dado origem a cinco arranjos de escrita instrumental diferentes entre si. Igualmente importante nesta triagem, foi a técnica de corda pulsada usada no arranjo BWV 1006a, relevante para o domínio em estudo e, adicionalmente, a sua expansão a formações de música de câmara. Esta obra, cujo manuscrito data de 1720 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:411), emprega o seguinte âmbito do violino:

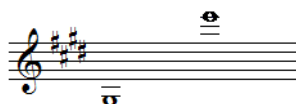


Figura I- 4 Âmbito usado em BWV 1006

Esta extensão viria posteriormente a diferir em 1729 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:123), quando este Preludio foi arranjado como Sinfonia da Cantata BWV 120a “*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*”, cabendo ao *órgão obbligatto* a voz principal. Esta cantata encontra-se na tonalidade de Ré maior, cuja escolha se deverá não apenas ao âmbito exigido pela obra, mas também à instrumentação restante. Tendo esta obra um carácter festivo, o consequente uso de tímpanos e trompetes, cuja tonalidade natural seria Ré, impele imediatamente a esta escolha. Note-se que as obras escritas para esta formação

⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe*, Vol XXVII (dir. Alfred Dörffel, 1879), 48

instrumental foram maioritariamente compostas nesta tonalidade durante o período de Leipzig⁷. Nesta versão, Bach transfere a linha de violino *solo* para o órgão *obligato*, acrescenta uma linha de baixo e reformula grupos de notas que não seriam facilmente transferidos para tecla (Carrell, 1967:64), acrescentado um acompanhamento orquestral que consistia em 3 trompetes, *timpani*, 2 oboés, 2 oboés *d'amore*, violino I e II, viola e continuo.



Figura I- 5 Âmbito usado pelo órgão em BWV 120a - Sinfonia

SINFONIA.
Presto.

The image shows a page from a musical score for the Sinfonia of Cantata BWV 120a. The title is "SINFONIA. Presto." and the time signature is 3/4. The score includes parts for Tromba I, II, and III; Timpani; Oboe I, Violino I, Oboe II, Violino II, Viola, Organo obligato, and Continuo. The organ part is written in a single system, likely representing the combined parts of the organ and continuo.

Figura I- 6 Sinfonia II da Cantata BWV 120a⁸

Esta Sinfonia viria a ser reutilizada na Cantata BWV 29 "Wir danken dir, Gott" de 1731 por ocasião da Eleição do Conselho, não tendo sido realizada nenhuma espécie de mutação ao texto original. Na formação instrumental, a linha dos oboés *d'amore* foi suprimida.

Na versão para alaúde, segundo Schulenberg é possível que tenha sido escrita para harpa barroca e *lautenverck*⁹, foi realizada entre 1736-1737 (Schmieder,

⁷ Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 181-189

⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XLI* (dir. Alfred Dörffel, 1894), 149

⁹ David Schulenberg, *The keyboard music of J. S. Bach*. 2ª ed. (Nova Iorque: Routledge, 2006), 362

Dürr, Kobayashi, 1998:410). Assim como na versão para órgão *obligato*, ocorrem diversas mudanças ao nível do âmbito, notas, ornamentação, ritmo, adição de notas e valoração rítmica de figuras (Goluses, 1989:17).



Figura I- 7 Preludio BWV 1006a¹⁰

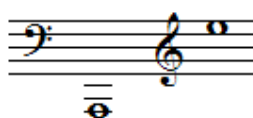


Figura I- 8 Âmbito instrumental em 1006a

Por imposição técnica, o âmbito é menor do que o existente no opus original, sendo toda a suite apresentada uma oitava abaixo, tornando possível a sua execução no instrumento ao qual o arranjo se destina.

1.2.2 Adaptação idiomática

1.2.2.1 Deslocação tessitural pontual

A deslocação tessitural consiste na deslocação de motivo para vozes diferentes das originais, i.e. um motivo apresentado na voz aguda, pode aparecer na voz grave.

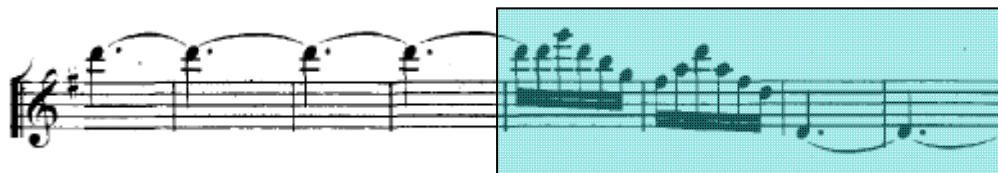


Figura I- 9 Concerto Brandenbuerger BWV 1049, Violino (Allegro, cc. 59-66)¹¹

¹⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894), 16

¹¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XIX* (dir. Wilhelm Rust, 1871), 87



Figura I- 10 Concerto para cravo BWV 1057 (Allegro cc. 59-66)¹²

O 4º Concerto Brandenbúrguês BWV 1049 (1721) foi convertido no concerto em Fá Maior para cravo. A partir do compasso 59 do Allegro inicial (Figura I- 9), o violino deve tocar ré5 durante quatro compassos. Embora esta nota estivesse disponível no cravo, a única maneira de o sustentar durante este número de compassos seria fazendo *trillo* e este gesto requereria a nota mi5. Outra situação surge no compasso 63 onde o violino solo toca sol5 num arpejo de importância temática (Figura I- 9).

A transposição para fá maior permitiria ao cravo realizar o *trillo*, contudo seria necessário ainda encontrar uma solução para o sol agudo. Uma vez que o concerto inteiro não podia ser transposto uma quarta abaixo, Bach coloca o arpejo na mão esquerda, onde atrai atenção pelo aparecimento como figura rápida em semicolcheias.

A mesma passagem ocorre novamente 21 compassos antes do final do andamento e outro mi5 ocorre no compasso 194. Por outro lado, o violino tem mais clareza que o cravo em oitavas médias. Em tais casos, Bach coloca frequentemente a parte de tecla uma oitava acima como meio de compensação como ilustra a Figura I- 11 e a Figura I- 12. Tais oitavações em conjunto com a transposição de tonalidade tornam, segundo Carrell, esta obra mais cravística aproveitando assim a região mais expressiva do instrumento de destino¹³.

¹² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 155

¹³ Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 184



Figura I- 11 Concerto Brandenburgo BWV 1049 - violino (Allegro, cc. 219-226)



Figura I- 12 para cravo BWV 1057 - cravo (Allegro cc. 219-226)

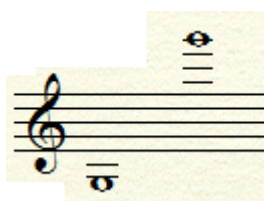


Figura I- 13 Extensão BWV1049 (Violino)

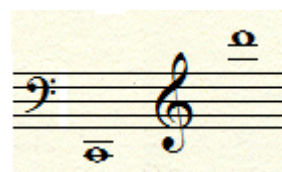


Figura I- 14 Extensão BWV1057 (Cravo)

1.2.2.2 Adição de vozes

Consiste na alteração do número de vozes inferiores e/ou superiores. A obra para um instrumento solo poderá ser transcrita para outro instrumento solo com maior capacidade polifônica ou para mais instrumentos.

a) Expansão de instrumento solo para instrumento solo



Figura I- 15 Fuga BWV1000 (cc.14-17)

A fuga BWV 1001 para violino, datada de 1720 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:411), foi objecto de arranjos para alaúde (BWV 1000) e órgão (BWV 539). O primeiro arranjo, para alaúde de 13 ordens, foi realizado pouco depois do original para violino ter sido escrito¹⁴. A tablatura disponível desta obra foi realizada em tablatura francesa por Johann Christian Weyrauch, aluno de Bach¹⁵.

A mesma fuga para violino em sol foi arranjada em 1723 para órgão, dois manuais e pedal (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:316).



Figura I- 16 - Extensões utilizadas em BWV1001 e consequentes versões

Apesar da discussão gerada em torno da autoria destes arranjos¹⁶, Schulenberg considera remota a hipótese de um outro compositor/arranjador, que não Bach, ter acrescentado dois compassos em cada nova versão, tendo em conta que as alterações e adições não ocorrem nos mesmos lugares (Schulenberg, 2006: 362) como se pode observar na Figura I- 19.

A altura das notas empregues a partir do compasso 14 da versão de violino (Figura I- 15) evidencia a necessidade da adopção de uma tonalidade diferente no arranjo para tecla.

¹⁴ Norman Carrell, *Bach the Borrower* (Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967), 326

¹⁵ Stanley Yates, "Bach's Unaccompanied Cello Music: An Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Modern Guitar". *Soundboard*, v. 22, n.3, (1996): 9

¹⁶ Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*. 2ª ed. Vol II (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 74

Além do mais, a proximidade das vozes conforme apresentadas na partitura de violino e requerida pelo idiomatismo inerente a este instrumento, não poderia ser sustentada pelo órgão como demonstram as Figura I- 17 e

Figura I- 18 levando Bach a procurar uma tonalidade em que pudesse utilizar toda a extensão do órgão.



Figura I- 17 entradas vozes Violino Exposição cc. 1-5



Figura I- 18 Entrada de vozes órgão - Exposição cc.1-6

As entradas, se reproduzidas no órgão como estão representadas na Figura I- 16, mantendo a mesma distância entre as vozes na versão de violino, daria o efeito de quatro entradas de soprano. A transposição é geralmente uma quarta perfeita abaixo (não uma quinta acima); desta maneira Bach pode, de acordo com Shanet, espaçar as entradas de modo a obter registros diferentes¹⁷ e explorar as capacidades de âmbito do órgão.

A versão de alaúde começa a diferir da original após o compasso 2, quando Bach expõe o tema na voz mais grave apenas no alaúde. Existe uma diferença de um compasso e meio até que todas as versões apresentem o mesmo texto (Figura I- 19 - A1). O ponto de reencontro ocorre na segunda metade do compasso 4 da

¹⁷ Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 184

versão de alaúde e no compasso 3 das versões BWV1001 e BWV539. Existe um novo desfasamento no compasso 7 da versão de alaúde, momento em que o tema aparece novamente na voz inferior (Figura I- 19 - A2). Esta citação temática é reproduzida na versão de órgão, contudo esta apresenta adicionalmente uma resposta na voz superior porém, não na tônica mas sim na dominante. Por isso, ao surgir o sujeito no soprano no compasso 6, Bach prepara o regresso da tônica no compasso 7 da versão de órgão após a apresentação de todas as vozes (Figura I- 19 - A2a). A versão de violino não contém este episódio e está novamente encurtada em um compasso.

Bach realiza uma deformação rítmica na versão de alaúde (Figura I- 19 - D1) ao alterar as semínimas das vozes inferiores para valores de semínima pontuada e colcheia. Adicionalmente, na mesma versão o espaçamento intervocal é aumentado do intervalo de décima (violino) para décima nona (alaúde).

Bach acrescenta notas pedal não existentes na versão original nas versões ulteriores (Figura I- 19 - P1 e P2). A partitura de alaúde apresenta pedais de fundamental em valores de mínima e a versão de órgão compreende um acompanhamento à semínima nas duas vozes inferiores.

Ritmicamente, verifica-se a mudança do valor de duração das notas. Assim, Bach apresenta na Figura I- 19 - S1 durações diferentes em todas as versões da nota superior. A capacidade instrumental de justaposição de vozes é variável, cabendo ao órgão as maiores possibilidades neste domínio como demonstra a Figura I- 19 -V1.

1

Vln.

A.

Org.

1

A1

Vln.

A.

Org.

3

4

D1

S1

3

5 Vln. 5 A. 5 Org. 5 V1 7 A2 A2a

6 Vln. 6 A. 6 Org. 6 P1 7 P2 8

Figura I- 19 Fuga BWV 1001 e versões BWV 1000 e BWV 539

b) Instrumento solo para formação pluri-instrumental



Figura I- 20 Courante BWV1025¹⁸ e Courante WD 22¹⁹ cc.1-6

Johann Sebastian Bach transcreveu a Suite WD22 de Silvius Leopold Weiss como Suite em Lá Maior BWV 1025 para violino e cravo. A suite de Weiss é composta por *Entrée*, *Currante* (sic), *Rondeau*, *Sarabande*, *Menuet* e *Allegro*. Bach incluiu uma *Fantasia* e os restantes andamentos são de Weiss, *Courante*, *Entrée*, *Rondeau*, *Sarabande*, *Menuet* e *Allegro*.

A partitura de alaúde foi transcrita para cravo e Bach escreveu uma nova linha para a parte de violino. Os compassos iniciais da *Courante* (Figura I- 20) demonstram um tratamento imitativo da figura inicial da obra (indicada por chaveta). Bach repete, nos primeiros seis compassos, três vezes a figura de quatro notas. A segunda apresentação encontra-se estendida para seis notas e segue a lógica de arpejo inicial. O quinto e sexto compassos são uma antecipação e aumento da linha de cravo/alaúde.

Os andamentos *Courante*, *Entrée*, *Sarabande*, *Menuet*, têm tratamento imitativo à semelhança da figura acima apresentada. Para o quarto andamento (*Rondeau*)

¹⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 46

¹⁹ S. L. Weiss, *Suonata del Sig^o S. L. Weiss, Manuscrit de Dresden*, Versão electrónica: <http://pagesperso-orange.fr/jdf.luth.> (acedido em Abril de 2009)

e o último (*Allegro*), Bach escreveu, para o violino, um acompanhamento baseado na harmonia, de padrão rítmico repetido, como ilustra a Figura I- 21.



Figura I- 21 Allegro BWV 1025 e Allegro WD22

Um exemplo complementar de adição vocal existe no arranjo BWV1044 da trio-sonata BWV 527. Ao reutilizar o segundo andamento desta obra para o Triplo Concerto, Bach dispersou as duas vozes superiores do órgão da frase inicial para a flauta e voz superior do cravo. Neste momento, o violino executa um acompanhamento em *pizzicati*, inexistente na partitura original, seguindo o percurso harmónico.

O último compasso da voz inferior das Figura I- 22 e Figura I- 23, apresenta um exemplo adicional de permutação pontual como descrito na página 79.



Figura I- 22 Trio Sonata BWV 527, Adagio e dolce²⁰

²⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XV* (dir. Wilhelm Rust, 1867), 32



Figura I- 23 Triplo Concerto BWV 1044²¹

1.2.2.3 Supressão de vozes

Consiste na omissão de vozes pertencentes à partitura original. Pode ocorrer em toda a obra ou em episódios seleccionados. As vozes internas são suprimidas ficando o soprano e baixo.



Figura I- 24 Concerto BWV 592/1 cc.1-5²²



Figura I- 25 Concerto BWV 592a/1 cc.1-5²³

²¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 248

²² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXXVIII* (dir. Ernst Naumann, 1891), 149

²³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894), 322

O arranjo do concerto para violino em sol maior do Príncipe Johann Ernst de Sachsen-Weimar, primeiramente arranjado para órgão (*manualiter* e *pedaliter*) e seguido de uma versão para cravo, suprime elementos vocais da obra original, composta por *violino principale*, *ripieno* e *basso continuo*. Exceptuando os momentos imitativos de *tutti* a versão BWV592a, suprime os elementos vocais internos da BWV592. A versão de cravo reduz a duas vozes as quatro presentes na partitura de órgão.

1.2.2.4 Diminuição

A diminuição (do inglês *diminution*) é uma prática usada no contexto da ornamentação improvisada onde notas longas são substituídas por notas de duração inferior²⁴. Bach é um dos primeiros compositores a escrever por extenso os ornamentos que entendia como necessário²⁵, algo fortemente criticado por Scheibe (Wanda Landowska exemplifica em “*Musique Ancienne*”, o segundo andamento do Concerto Italiano BWV 971 sem ornamentação escrita²⁶).



Figura I- 26 Sonata BWV 1039 - Presto²⁷

²⁴ Greer Garden e Robert Donington, "Diminution". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Junho de 2009)

²⁵ Hans David e Arthur Mendel, *The New Bach Reader* (Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1999), 338

²⁶ Wanda Landowska, *Musique Ancienne* (Paris: Ed. Maurice Sénart, Paris, 1921), 186. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

²⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 270



Figura I- 27 Sonata BWV 1027 - Allegro Moderato²⁸

A Sonata BWV 1039 para duas flautas e contínuo de 1726 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:423) foi transcrita como Sonata para viola da gamba e cravo BWV 1027 em 1742 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:419). A primeira partitura (Figura I- 26) apresenta um baixo contínuo com figuras rítmicas semelhantes às células que constituem o início do tema principal. O arranjo posterior (Figura I- 27) recorre à escrita de *port de voix* (*Accent* na *Explicatio* de J. S. Bach) para um maior preenchimento entre as notas escritas da voz inferior. A diferença entre as indicações de *tempi* denota a flexibilidade assumida com a transfonação instrumental.

1.2.2.4.1 Ornamentação Compensatória

Este processo consiste no enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar através de actividade não apresentada no texto original.



Figura I- 28 Concerto BWV 1042, Allegro (Violino principale) cc. 117-19

²⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 184



Figura I- 29 Concerto BWV 1054, Allegro (Cembalo) cc. 117-19

A Figura I- 29 demonstra a inclusão de elementos de ornamentação para sustentar notas longas (Figura I- 28), como viria a ser posteriormente defendido por C. P. E. Bach no seu *Versuch*²⁹:

" (...) diesen Mangel nicht empfinden, ebenfalls nur felten die langen Noten ohne Zierrathen vortragen dürfen, um keine Ermüdung und schläfrigkeit blicken zu lassen, und da ben unserm Instrumente dieser Mangel vorzüglich durch verschiedene Hülsmittel (...)"

Considerado o *sustain* do instrumento de C. P. Bach e a guitarra actual, a ornamentação é um procedimento a incluir na interpretação com os propósitos demonstrados anteriormente. No exemplo apontado, Bach escreve um *trillo* na medianta com a duração de 4 tempos.

Figura I- 30 Concerto BWV 1042, Allegro, cc. 31-33³⁰

²⁹ "[os músicos] não estão autorizados a tocar notas longas sem ornamentos, de modo a não deixar perceber fadiga nem sonolência, e no nosso instrumento, esta lacuna encontra-se suficientemente substituída por diversos recursos(...)" (tradução do autor)

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. ed. Walter Niemann (Leipzig: C. F. Kahnt, 1906), 83 Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

J. S. Bach utiliza igualmente a *tiratta* (Figura I- 31 quadro A e Figura I- 30 quadro A) como processo pontual para equilibrar a falta de sustentação sonora do cravo. Segundo Neumann, esta forma de ornamentação, denominada *tiratta* pelos italianos, aparece também nos franceses como *coulade* e *Pfeil* pelos alemães e distingue-se do *port de voix double*, por conter quatro, cinco ou mais notas³¹. Bach recorre a esta forma ornamental para assinalar entradas de voz solista e esta ornamentação funciona como guia até à melodia que decorre igualmente no ripieno.

Figura I- 31 Concerto BWV 1054, cc. 31-33³²

A Cantata BWV 169 de 1726 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:169) foi arranjada como Concerto em Mi Maior BWV 1053 de 1738 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:428). A transposição, de ré para mi maior, é um dos escassos exemplos de transposição ascendente na obra de Bach³³. A recharacterização, de Cantata para Concerto, favoreceu a inclusão de processos como *trillos*, *grupetti*, *tièrces coulées* e *tiratte* como ilustra a Figura I- 32 e Figura I- 33.

³⁰ BACH, J. S. *BachGesamtausgabe Vol XXI* (dir. Wilhelm Rust); 1874, p. 23

³¹ Frederick Neumann, *Ornamentation in baroque and post baroque music*. (Princeton: Princeton University Press, 1983), 203-204

³² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 84

³³ Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 197



Figura I- 32 Cantata BWV 169 - Sinfonia cc. 12-15



Figura I- 33 Concerto BWV 1053 - Allegro cc12-15

1.2.2.5 Simplificação

A simplificação consiste na supressão de notas pertencentes a progressões melódicas ou elementos ornamentais.



Figura I- 34 Sonata BWV 1039 - Presto³⁴



Figura I- 35 Sonata BWV 1027a³⁵

³⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 270

³⁵ J. S. Bach, *Orgelwerke Band IX* (Frankfurt: Edition Peters, 1940), 8

O quarto andamento da Sonata BWV 1039 para duas flautas e contínuo de 1726 foi igualmente arranjado para órgão como *Trio* em sol maior BWV 1027a. Bach eliminou as notas de passagem na voz do pedal e não reproduz o ritmo característico de duas colcheias do tema. Hermann Keller aponta a dificuldade técnica como motivo para a simplificação do acompanhamento do pedal³⁶.

1.2.2.6 Intervalação

Consiste na alteração de uma sucessão de notas em uníssono para uma sequência que apresenta outras notas presentes posteriormente na partitura. A título exemplificativo, a sequência de notas A A B B será alterada para A B A B, para maior conveniência idiomática.

The image displays a musical score for three different arrangements of Johann Sebastian Bach's BWV 592/3 and BWV 592a/3. The score is divided into three systems, labeled a), b), and c).

- System a):** Labeled "Presto e staccato". It features three staves: "v.p., 1.v. obl." (Violoncello, 1st Violoncello, Oboe), "1. v. rip." (1st Violoncello), and "2. v. obl." (2nd Violoncello, Oboe). The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#).
- System b):** Labeled "Presto". It features two staves: "vla." (Viola) and "b.c." (Bassoon). The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#).
- System c):** Labeled "Presto". It features two staves: "Ped." (Pedal) and "Presto". The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The time signature is 4/4, and the key signature is one sharp (F#).

Figura I- 36 a) Concerto Johann Ernst b) arranjo órgão c) arranjo cravo (J.S.Bach)

³⁶ J. S. Bach, *Orgelwerke Band IX* (Frankfurt: Edition Peters, 1940), iii

Adicionalmente, a Figura I- 31, apresenta procedimentos transcrpcionais de adaptação idiomática (Quadros B1 e B2). O Quadro B1 indica uma alteração rítmica do motivo apresentado na partitura original no *Continuo*, passando a executar colcheias em vez de semicolcheias. O Quadro B2 (Figura I- 31) exemplifica uma intervalação dos uníssonos escritos no concerto para violino. Tal câmbio de padrões rítmicos e sucessões intervalares, perfilha os procedimentos apontados por Heinichen no seu tratado *General Bass in der Compositionen* de 1728, como ilustrado pela Figura I- 37.

a) escrito

b) executado

c) escrito

d) executado

Figura I- 37 Figurações com boa sonoridade no cravo segundo Heinichen³⁷

³⁷ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1982), 158

1.2.2.7 Transgradação pontual

Consiste numa deformação ocasional de motivo ou célula em que a nota original é substituída por uma nota próximo pertencente à harmonia e no âmbito do instrumento de destino.



Figura I- 38 Fuga BWV1001 c. 40



Figura I- 39 Fuga BWV 1000 c.42

A Fuga BWV 1001 para violino solo aproveita o maior âmbito agudo deste instrumento em relação ao alaúde e à sua versão BWV 1000. (ver Figura I- 16). A partitura BWV 1000 altera a nota fá5 presente na partitura de violino. Esta mudança por imposição técnica, para uma terceira menor inferior, mantém a harmonia pertencente à Fuga original (Figura I- 38).

Em contraste, o Concerto BWV 1043 para dois violinos de 1730 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:425), apresenta uma alternativa, caso o registo grave seja limitado perante a ideia musical. A Figura I- 40, apresenta no *violino concertato* //, uma resposta em movimento contrário do tema principal, presente nos dois primeiros tempos do compasso. O percurso de cinco notas, com o âmbito de 5ª perfeita, não é possível no compasso 31, sendo a nota final subida para se integrar o âmbito do violino.



Figura I- 40 BWV 1043/1 cc.30-31



Figura I- 41 BWV 1043/1 cc.69-70¹

Durante a reexposição (Figura I- 40), Bach apresenta a inversão do tema principal sem alterações, na voz do *violino concertato I*. Bach arranjou este concerto para dois cravos em 1736 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:431) e nesta partitura, o movimento contrário não requer, graças à maior extensão do âmbito grave, alteração da nota final (Figura I- 42).



Figura I- 42 Concerto BWV 1062/1 Cembalo II cc. 30-33²

Um exemplo adicional de transgradação no registo grave surge no Adagio do Concerto BWV 1064. A homofonia dos segundos e terceiros tempos dos compassos 31 a 33 é interrompida pela inexistência de fá² no violino. Consequentemente, Bach usa uma nota próxima de sol pertencente à harmonia de fá maior.

¹ BACH , J. S. *BachGesamtausgabe Vol XXI(1)* (dir. Wilhelm Rust); 1874, p. 43

² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXI(2)* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 86



Figura I- 43 Concerto BWV1064 Adagio - Ripieno cc. 31-33³

1.2.2.8 Variação tessitural

Consiste na alteração de notas para que a nova sequência seja mais idiomática sem perder o seu conteúdo. Pode ocorrer sob a forma mais simples de criação de oitavas a partir de uníssonos, até variações elaboradas.

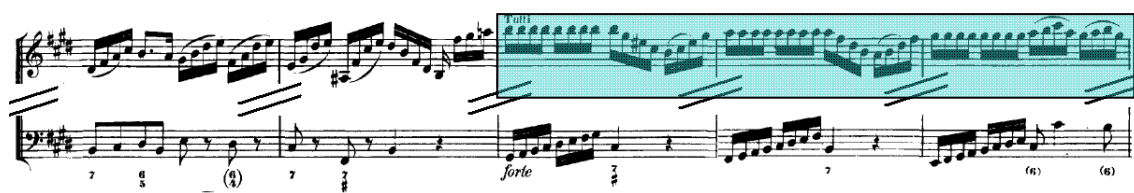


Figura I-44 Concerto BWV 1042 Allegro - Violino Concertato, B.C. cc. 41-45⁴

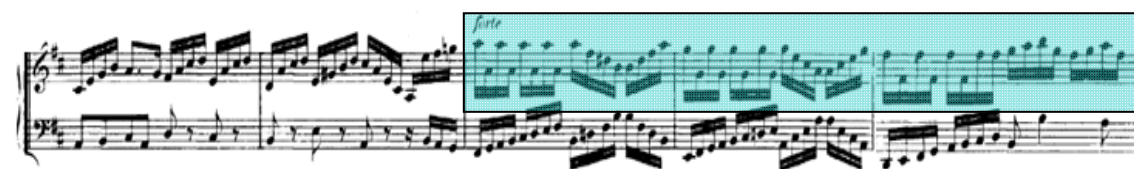


Figura I- 45 Concerto BWV 1054/1 - Cembalo cc. 41-45⁵

A transcrição do Concerto BWV 1042 para violino e orquestra para cravo e orquestra (BWV 1054) comportou adequações idiomáticas da composição original face ao instrumento de destino. Analogamente ao processo de enriquecimento

³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXXI(3)* (dir. Alfred Dörffel, 1885), 81-82

⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXI* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 23

⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 85

da articulação ilustrado por Heinichen (Figura I- 37-c/d) no tratamento dos baixos, Bach segue o referido método de intervalação na voz superior como ilustram as Figura I-44 e Figura I- 45.

As Figura I-44 e Figura I- 45 exemplificam como o compositor integra a voz pertencente ao *Basso Continuo* de BWV 1042 na voz inferior de tecla. As transições, na partitura original com *violino concertato* e *basso continuo* dispensam, no arranjo, a presença de acompanhamento de *ripieno*. Bach, no exemplo concertante supra-citado, preenche o texto acompanhador com *coulées* e reforços harmônicos por movimento contrário à voz superior (Figura I- 45 cc.43-44, 3º e 4º tempos).

Adicionalmente, Bach escreve para tecla, variantes livres para transições onde valoriza a natureza melódica e harmônica da versão original de violino como é observável na Figura I- 46 e Figura I- 47.



Figura I- 46 Concerto BWV 1042 Allegro cc.57-59



Figura I- 47 Concerto BWV 1054/1 - Cembalo cc. 57-59

A prática e escrita de variações livres é consequentemente, demonstrativa da independência permissível com vista a adequar idiomáticamente o arranjo. Johann Joachim Quantz descreve no seu tratado *Versuch einer Anweisung die*

*Flöte traversiere zu spielen*⁶, modelos de variação paradigmáticos para uma possível reformulação das linhas melódicas originalmente apresentadas. Estes modelos exemplificativos consistem na apresentação de variações sobre grupos de duas a cinco notas com intervalos simples. A consulta deste capítulo de Quantz permite a elaboração de alternativas a sequências melódicas que não se adequem idiomáticamente à guitarra. De notar que as variações deste género, realizadas por Bach, acontecem apenas em transições.

1.2.2.9 Oitavação não compensada

a) Oitavação Fracturante de Motivo

Consiste na oitavação parcial de um motivo em simultaneidade com ritmos sincopados e intervalos consonantes.

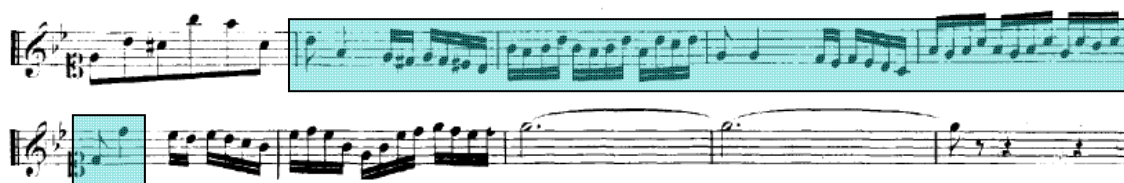


Figura I- 48 Cantata BWV 76/8 Sinfonia (oboé d'amore) cc.24-33⁷

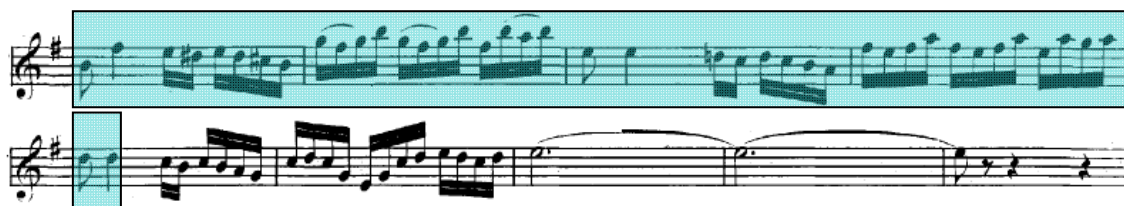


Figura I- 49 Sonata IV BWV 528 Adagio - cc.25-33⁸

⁶ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*. Trad. Edward Reilly, 2ª ed. (Boston: Northeastern University Press, 2001), 136-161

⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVIII* (dir. Wilhelm Rust, 1870), 221-222

⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XV* (dir. Wilhelm Rust 1867), 41

As Figura I- 48 e Figura I- 49, apresentam a linha de oboé d'amore, pertencente à Sinfonia da Cantata BWV 76 de 1723 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:79) e o arranjo de Bach sob a forma de trio sonata, datado de 1730 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:311). A formação instrumental exigida na *Sinfonia* introdutória é composta por oboé d'amore, viola da gamba e contínuo, sendo o âmbito do oboé d'amore barroco confinado às notas entre lá² e si⁴⁹. Para um maior espaçamento e distinção entre as duas vozes superiores do órgão, Bach aproveita, em BWV 528, os momentos rítmicos sincopados e intervalos de 5^a e 8^a como plataforma de oitavação.

A sonata para duas flautas e contínuo BWV 1039 de 1727 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:423) foi arranjada como sonata para viola da gamba e cembalo BWV 1027 em 1742 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:419). A extensão usada pelas flautas é de ré³-ré⁵ e a extensão de gamba dó²-ré⁴. Bach, considerando a nota mais grave da viola de gamba, tem a possibilidade de reproduzir o gesto característico do tema principal, salto de oitava, como ilustra a Figura I- 51 algo que não sucede na obra para flauta.

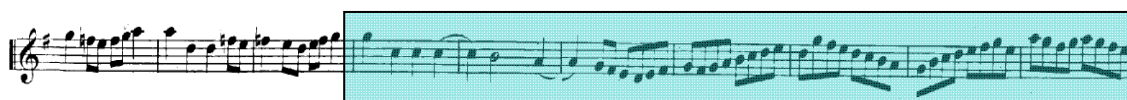


Figura I- 50 Sonata BWV 1039 Presto, Flauto Traverso II - cc. 92-101¹⁰

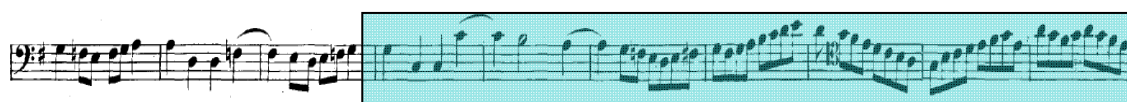


Figura I- 51 Sonata BWV 1027 Allegro moderato, Viola da Gamba - cc.92-101¹¹

⁹ John William Denton. "The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach." Dissertação D.M.A. Eastman School of Music, 1977. <http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL6/bach.html> (consulta em Maio de 2007)

¹⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 272

¹¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 187

b) Oitavação não fracturante

A oitavação ocorre em momentos de respiração, o que não quebra a apresentação cabal de cada motivo, frase ou período.



Figura I- 52 BWV 1039 Presto, Flauto Traverso II - cc. 86-91



Figura I- 53 Sonata BWV 1027 Allegro moderato, Viola da Gamba - cc. 86-91

Os exemplos acima apresentados (Figura I- 52 e Figura I- 53) ilustram a oitavação após silêncio de 9 tempos. A apresentação do tema na subdominante requereria a nota dó3, não presente no registo da flauta. A oitavação pode surgir em pausas mais curtas como demonstra o quinto compasso da Figura I- 54 e Figura I- 55. No exemplo seguinte, a oitavação foi realizada após conclusão do antecedente.

ARIA.

Violini unisono.

Alto.

Continuo.

Figura I- 54 Cantata BWV 11/4 cc.1-7¹²

¹² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol II* (dir. M. Hauptmann, 1852), 28



Figura I- 55 Missa em si menor BWV 232 - Agnus Dei cc.1-8¹³

1.2.2.11 Oitavação preparada

A oitavação é preparada se recorre a elementos ornamentais para dirigir a voz ao registo desejado. Pode ser realizado por intermédio de *passagi*, *tirate* ou consonâncias ornamentais.

a) Oitavação com recurso a consonância ornamental

A oitavação realiza-se com uma nota ornamental consonante a dirigir a linha para o novo registo onde se desenrolará a frase.



Figura I- 56 Sonata BWV 527/2 - cc.12-15¹⁴

¹³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol VI* (dir. M. Hauptmann, 1856), 292

¹⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XV* (dir. Wilhelm Rust, 1867), 32



Figura I- 57 Triplo Concerto BWV 1044/2, Cembalo - cc.20-23¹⁵

Bach arranhou o segundo andamento da Sonata BWV 527 em fá maior para o *Adagio ma non tanto e dolce* em dó maior do Triplo Concerto BWV 1044. Apesar da distância entre as tonalidades de ambas as versões, as vozes superiores não necessitam de procedimentos de oitavação pois os instrumentos destinatários compreendem no seu registo as notas requeridas.

Ao contrário, a voz grave do *cembalo* (Figura I- 57) altera a sua relação intervalar com o *pedale* de BWV 527 (Figura I- 56). A voz grave de 1044 está transposta a uma distância de 4ª ou 5ª perfeita: as Figura I- 56 e Figura I- 57 representam um momento da mudança entre os intervalos mencionados. A passagem da relação de 5ª para 4ª perfeita, com intuito provável de criação de um maior espaçamento inter-vocal, ocorre após o salto de oitava sincopado. Esta consonância ornamental funciona como elemento conectivo entre as diferentes oitavas.

b) Oitavação com *arpeggio invertido*

Consiste na alteração do sentido do arpejo para que a nota de destino se enquadre no âmbito do instrumento de destino e manter o gesto rítmico original.



Figura I- 58 Concerto BWV 1041 - Violino Concertato cc.13-15¹⁶

¹⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 249

¹⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXI* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 9-10



Figura I- 59 Concerto BWV 1058/2 - Cembalo cc.13-15¹⁷

Em geral, no acto de arranjo, Bach transporta o carácter virtuoso de uma obra original para o seu instrumento de destino do arranjo, mesmo se as exigências momentâneas ou inerências tessiturasais do instrumento solicitam a mutação da figura original¹⁸.

O Concerto BWV 1041 para violino em lá menor foi transposto e arranjado como o Concerto BWV 1058 para cravo em sol menor. Esta transposição descendente visou permitir a reprodução de gestos no registo agudo. Sem a transposição descendente, as possibilidades do cravo estariam limitadas, após consideração das notas mais agudas escritas em BWV1041.

A Figura I- 58, apresenta um arpejo ascendente que culmina na nota sol⁵. Bach, escreve este motivo em movimento contrário (Figura I- 59), pois o registo empregue em BWV 1058 compreende dó¹ a ré⁵. A alteração do sentido do arpejo não modifica assim o carácter rítmico e cadencial.

c) Permutação Pontual

Consiste na oitavação pontual de uma nota e alteração da sequência originalmente apresentada no motivo¹⁹.

¹⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 208

¹⁸ Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 186

¹⁹ Leon Stein, *Structure & Style, The study and analysis of musical forms, expanded editon* (Miami: Summy-Birchard Inc., 1979), 8



Figura I- 60 Antonio Vivaldi op. 7/II n.2 Allegro Assai cc. 22-25²⁰ Violino principale/Basso Continuo



Figura I- 61 Concerto BWV 973/1 cc.22-25²¹

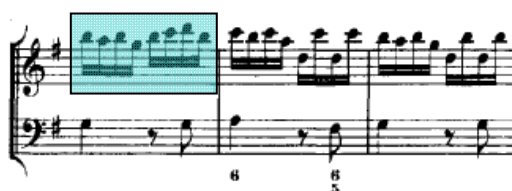


Figura I- 62 Antonio Vivaldi op. 7/II n.2 Allegro Assai cc. 49-51 Violino principale/Basso Continuo



Figura I- 63 BWV 973/1 cc.49-51

Para as transcrições que Bach elaborou especificamente para tecla, deve-se ter em conta a expansão do *ambitus* destes instrumentos de tecla durante o período de vida de Bach. Nas suas obras de juventude, como a colectânea de arranjos BWV 972-987, *circa* 1713-1714 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:400), Bach

²⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894), 295

²¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894), 66

raramente ultrapassa dó 3, mas as últimas composições já recorrem a ré 3 e, em raras instâncias, notas ainda mais altas. Leia-se a respeito deste assunto Jakob Adlung:

“Após o tempo de Praetorius o teclado do órgão mudou muito e esta mudança também teve lugar nos outros instrumentos de tecla, como clavicórdios que durante longo tempo tinham sido feitos de dó1 a dó5 com todos os semitons, ou melhor, com todas as notas cromáticas. Gradualmente o teclado foi sendo ampliado ainda mais: para cima, muito pouco, talvez até ré5 (contudo muito raramente); para baixo, no entanto, muitas mais teclas foram inseridas (...) muitas vezes perfazendo 5 oitavas.”²²

As Figura I- 60 a Figura I- 623 ilustram as soluções adoptadas por Bach para compensar o limite de âmbito perante a tessitura usada por Vivaldi. A nota ré5 é substituída por ré4 após reorganização momentânea da melodia, onde Bach recorreu ao intervalo de 4ª para incluir esta nota.

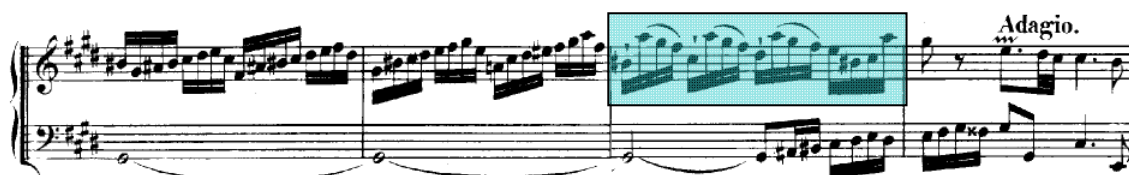


Figura I- 64 Concerto BWV1053/1 - Cembalo cc.109-112²³



Figura I- 65 Cantata BWV 169 Sinfonia, Organo obbligato cc.109-112²⁴

A Sinfonia introdutória da Cantata BWV 169 apresenta uma única vez a nota dó na partitura do *organo obbligato*. A transcrição ascendente de ré para mi maior,

²² Jakob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, 1786, II, 573 in Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 181 (tradução do autor)

²³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 54

²⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXXIII* (dir. Ernst Naumann, 1886), 178

procura aproveitar a extensão disponível no cravo (âmbito usado: si-1 a dó#5) e adicionalmente com esta transposição dar mais fulgor ao timbre.

A inexistência de ré#5 no *cembalo* impede uma transposição exacta da linha melódica original (Figura I- 65) para a versão de concerto. Bach oitava pontualmente a primeira nota de cada grupo de quatro semicolcheias, mantendo o *ostinato* na sua oitava original como demonstra a Figura I- 64.

d) Oitavação compensada ritmicamente

A oitavação é realizada em simultaneidade com diminuição rítmica. A diminuição é factor de interesse e simultaneamente diminui o efeito de mudança de registo.

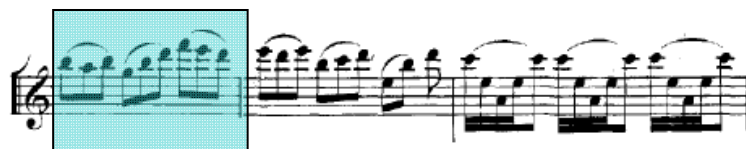


Figura I- 66 Concerto BWV 1041 Allegro assai, Violino concertato cc. 80-82²⁵



Figura I- 67 Concerto BWV 1058 Allegro assai, Cembalo cc.80-82²⁶

O Concerto BWV 1041 para violino e cordas de 1717 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:424) foi transcrito em 1738 por Bach para cravo e cordas (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:428). O *Allegro assai* deste concerto (Figura I- 66), apresenta um fá5 na parte solista. Bach, mesmo com a transposição para sol menor não possuía no cravo o mi_b necessário, pois o registo usado pelo *cembalo* alcança o ré5.

²⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXI* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 15-16

²⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1870), 216

Portanto, baixa uma oitava este mi_b, e, como observa Shanet, introduz uma figuração mais rápida para manter o interesse e compensar a perda da nota aguda e simultaneamente preparar o uso posterior de semicolcheias do compasso 82²⁷ (Figura I- 67).

1.3 Processos de arranjo

1.3.1 Arranjo de voz para voz

Consiste na adequação de um opus inicialmente destinado a uma voz que terá um âmbito dissemelhante da voz escrita no arranjo final.

RECITATIV.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Continuo.

Durch-laucht'ster Le-o-pold, es sin-get An-halt's Welt von

Figura I- 68 Cantata BWV 173a - Recitativo de Soprano²⁸

²⁷ Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 183

²⁸ J. S. Bach, BachGesamtausgabe Vol XXXIV (dir. Paul Graf Waldersee, 1887), 3

RECITATIV.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

Er - höh - tes Fleisch und Blut, das Gott selbst an sich nimmt, dem

Figura I- 69 Cantata BWV 173 “Erhöhtes Fleisch und Blut” - Recitativo ²⁹

A cantata BWV 173a “*Durchlauchtster Leopold*” escrita entre 1717 e 1722³⁰, com o intuito de homenagear o Príncipe Leopold no seu aniversário, foi arranjada em 1724 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:173) como cantata BWV 173 “*Erhöhtes Fleisch und Blut*”. A cantata secular, primeiramente concebida, possuía uma orquestração mais delicada (segundo Spitta, em virtude das condições instrumentais mais reduzidas presentes em Cöthen³¹) que a sua versão religiosa:

- Orquestração BWV 173a: Solistas: S, B. Instr. Flauto Trav. I e II, Cordas (com violone) e BC
- Orquestração BWV 173: Solistas: S, A, T, B. Coro: S, A, T, B. Instr.: Flauto trav. I, II; Viol. I, II; Vla.; Cont.).

Esta obra viajou com Bach desde Cöthen (1717-1723), onde o mestre compôs obras de formação instrumental de índole mais camerística. Nessa cidade a Corte tinha adoptado a fé reformista e segundo Schweitzer eram raras as

²⁹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXXV* (dir. Alfred Dörffel, 1888), 73

³⁰ Wolfgang Schmieder, Alfred Dürr e Yoshitake Kobayashi, *Bach Werke Verzeichnis - Kleine Ausgabe (BWV2^a)* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998), 174

³¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach : his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. trad. de Bell, Clara e Fuller Maitland, John. vol. II (Londres: Novello, 1899), 679. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

possibilidades de apresentação de música religiosa³², o que explica que Bach tenha escrito cantatas apenas para propósitos especiais.

A Cantata BWV 173 surge já em Leipzig (1723-1750) e denota a possibilidade de utilização de uma obra secular em contexto religioso, mediante a alteração do texto. Há um enriquecimento da massas orquestral e vocal, ocasionado pela diferença de meios disponíveis. O arranjo apresentado na Figura I- 69 representa assim diversos modos de processamento do texto musical original, incluindo transfonação vocal, mutação literária, ampliação sonora e supressão de andamentos.

³² Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, vol. II (Londres: A. & C. Black, 1923), 146. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

| BWV 173a | BWV 173 |
|--|---|
| 1. Recitativo - S, cordas, Bc “Durchlauchtster Leopold” | 1. Recitativo - T, Cordas + Bc “Erhöhtes Fleisch und Blut” |
| 2. Ária - S; cordas, trav I e II, Bc “Güldner Sonnen frohe Stunden” | 2. Ária - T; cordas, trav I e II, Bc “Ein geheiligtes Gemüte” |
| 3. Ária - B; cordas, Bc “Leopolds Vortrefflichkeiten” | 3. Ária - A; cordas, Bc “Gott will, o ihr Menschenkinder” |
| 4. Ária - S + B; cordas, trav I e II, Bc “Unter seinem Purpursaum” | 4. Ária - B + S; cordas, trav I e II, Bc “So hat Gott die Welt geliebt” |
| 5. Recitativo - S + B; Bc “Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt” | 5. Recitativo - S + T; Bc “Unendlichster, den man doch Vater nennt” |
| 6. Ária - S, cordas, trav I+II, Bc “So schau dies holden Tages Licht” | Suprimido |
| 7. Ária - B, fag+vco, cemb + vne “So schau dies holden Tages Licht” | Suprimido |
| 8. Coro - S + B, trav I+II, cordas, Bc “Nimm auch, großer Fürst, uns auf” | 6. Coro - S,A,T,B, trav I+II, cordas, Bc “Rühre, Höchster, unsern Geist” |

Quadro I- 2 Comparação entre BWV 173a e BVW 173

1.3.2 Arranjo de instrumento para voz

Consiste na adaptação de matéria de proveniência instrumental para voz. No catálogo de Bach, esta acção é de menor número do que os exemplos antecedentes³³.



Figura I- 70 Cantabile, ma un poco Adagio BWV 1019a - violino cc. 1-3³⁴



Figura I- 71 Cantata BWV 120 Aria "Heil und Segen" - Soprano³⁵

Na adaptação vocal Bach mantém a tonalidade de sol maior, simplifica a ornamentação composta para violino, constituída por *tirate*, *passagi* e *grupos* e adiciona pausas não existentes em BWV 1019a, necessárias à prática vocal. A extensão usada nas partituras de violino e soprano estão ilustradas pela Figura I- 73 e Figura I- 74.

A cantata BWV 120 "*Gott, man lobet dich in der Stille*", escrita em 1729 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:122), contém a ária para soprano "*Heil und Segen*", posteriormente utilizada na cantata BWV 120b "*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*" com o texto "*Leit, o Gott, durch deine Liebe*" e na Cantata BWV 120/b "*Gott, man lobet dich in der Stille*" com o texto "*Treu im Glauben*". Spitta refere:

"On comparing the two texts with the music belonging to them it is evident, from the adaptation of the music to certain words, that it was

³³ Norman Carrell, *Bach the Borrower* (Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967)

³⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 252

³⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXIV* (dir. Alfred Dörffel, 1876), 276

intended only for the Rathswahl Cantata; hence this must be the earlier of the two.

The text of the Jubilee Cantata suits the music so badly in some places that we might doubt whether they were meant for each other;"³⁶



Figura I- 72 Cantabile, ma un poco Adagio BWV 1019a - cravo cc. 13-15³⁷

Relevante na Figura I- 70, escrito nos anos de Cöthen (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:415), é o estilo de escrita instrumental, definindo na partitura elementos de ornamentação normalmente da responsabilidade do intérprete. A Figura I- 72, sendo uma reapresentação do tema, tem ornamentação cumulativa, i.e. cada sequência é progressivamente mais elaborada que a precedente³⁸.

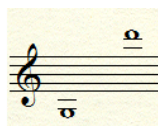


Figura I- 73 Extensão do Violino BWV1019

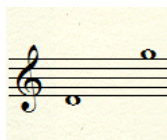


Figura I- 74 Extensão de Soprano BWV 120

1.3.3 Arranjo de voz para instrumento

Consiste na transcrição de obras vocais para instrumento solo ou formações instrumentais.

³⁶ Philipp Sptitta, *Johann Sebastian Bach his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*: Ibid., 706

³⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 253

³⁸ Aldrich Putnam, "Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation", *The Musical Quartely* 35 (1949): 34-35

A cantata BWV 38 “*Aus tiefer noth schrei*” de 1724 (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:42), emprega a melodia do salmo 130 de Lutero³⁹ não apenas no coral inicial (Figura I- 75) e final mas igualmente no contínuo do recitativo de soprano nº4 “*Ach! das meine Glaube noch so schwach*”⁴⁰. A instrumentação da Cantata é composta por Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Oboé I e II, Violino I e II, Trombone I, II, III e IV, Baixo contínuo.

The image shows a musical score for the beginning of Cantata BWV 38. It includes staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, as well as instrumental parts for Oboe I & II, Violin I & II, Viola, Trombone I, II, III & IV, and Continuo. The lyrics are: "Aus tiefer Noth schrei ich zu dir, aus tiefer Noth schrei ich." The score is in G major and 4/4 time.

Figura I- 75 Cantata 38 Aus tiefer noth schrei cc.1-8⁴¹

Posteriormente em 1739, Bach realiza dois arranjos para órgão BWV 686 (Figura I- 76) e BWV 687 (*alio modo* - Figura I- 77). A versão *pedaliter* consiste numa recomposição do hino de Lutero para 6 vozes, enquanto a versão *manualiter*, a 4 vozes, trabalha a melodia coral imitativamente nas 3 vozes inferiores às quais adiciona o soprano com a mesma frase recaracterizada⁴² por aumento⁴³, como se observa nos compassos 6 a 12 da Figura I- 77.

³⁹ Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, vol. I (Londres: A. & C. Black, 1923), 10. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

⁴⁰ Norman Carrell, *Bach the Borrower* (Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967), 326

⁴¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol VII* (dir. Wilhelm Rust); 1857, p. 285

⁴² David Schulenberg, *The keyboard music of J. S. Bach*. 2ª ed. (Nova Iorque: Routledge, 2006), 368

⁴³ Marcel Bitsch, *L'art de la fugue* (Paris: Durand et C., 1967), 10



Figura I- 76 Aus tiefer noth schrei'ich zu dir a 6. In organo pieno con pedale doppio - clavier
übung - parte III - BWV 686⁴⁴



Figura I- 77 Aus tiefer noth schrei'ich zu dir a 4 alio modo Manualiter
clavier übung - parte III - BWV 687⁴⁵

As versões para órgão redefinem sonoramente, por redução, a versão proposta por Bach na Cantata 38, exemplificando assim a contracção de vozes. Entre as duas versões de tecla há uma supressão de duas vozes na versão *manualiter*. Badura-Skoda relaciona o coral de Lutero com a fuga em ré sustenido do primeiro volume do cravo bem-temperado:

"A principal característica do sujeito desta fuga é a sua progressão de quinta a sexta menor seguida de um retorno à quinta. A sexta menor acima do quinto grau sempre foi considerada uma das mais expressivas formas melódicas, especialmente quando se trata de retratar a dor - era um símbolo de sofrimento, de abandono da parte de Deus. Não é sem

⁴⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol III* (dir. C. F. Becker, 1853), 213

⁴⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol III* (dir. C. F. Becker, 1853), 216

*dúvida uma coincidência se este sujeito se assemelha ao coral de Lutero "Aus tiefer not schrei ich zu Dir". Na doutrina de figuração barroca, esta sequência de intervalos e de progressão por meios-tons (quinta - sexta menor - quinta) designava-se "pathopoiétique" (causa de sofrimento)."*⁴⁶

A observação de Badura-Skoda é relevante para futuros arranjos, pois salienta a importância de não alterar gestos musicais cuja linha seja uma sequência como a supracitada.

1.3.4 Requalificação Rítmica - Binarização/Ternarização

Consiste na alteração do tipo de compasso usado.



Figura I- 78 Cantata BWV 44/4 Choral, Tenor cc.3-5⁴⁷



Figura I- 79 Cantata BWV3/2 Recitativo, Soprano cc.3-5⁴⁸

A melodia presente primeiramente na Cantata 44 sofreu ao longo da sua reutilização mudanças de compasso. Apresenta-se em compasso quaternário nas Cantatas 44 de 1724, BWV 3 de 1725, BWV 58/5 de 1727 e tem compasso ternário no primeiro da Cantata 58.

A deslocação por intermédio de anacrusa permite, quando necessário, a simultaneidade entre a posição da sílaba tónica e o tempo forte do compasso correspondente. A estrutura cadencial da frase foi alterada e o seu final reside sempre nos tempos fortes do compasso.

⁴⁶ Paul Badura-Skoda, *L'art de jouer Bach au clavier*. Trad. de Vignal, Marc. (Paris: Buchet/Chastel, 1999), 261

⁴⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol X* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 140

⁴⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol I* (dir. M. Hauptmann, 1851), 84



Figura I- 80 Cantata BWV3/6 Choral, Soprano cc.1-2



Figura I- 81 Cantata BWV58/1 Duetto, Soprano cc. 17-21⁴⁹



Figura I- 82 BWV58/5 Duetto, Soprano cc. 17-24⁵⁰

A mudança para compasso ternário requer um tratamento diferente da palavra, para que sílaba tónica e tempo forte se tornem simultâneos como é ilustrado pela Figura I- 81.

1.3.5 Substituição literária

Consiste na utilização de um texto diferente numa obra musical pré-existente.



Figura I- 83 Cantata BWV 214/9 "Blühet, ihr Linden in Sachsen" (Tenor)⁵¹

⁴⁹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XII* (dir. Wilhelm Rust, 1864), 135-136

⁵⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XII* (dir. Wilhelm Rust, 1864), 147

⁵¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXXIV* (dir. Paul Graf Waldersee, 1887), 231



Figura I- 84 Oratória de Natal BWV 248/24 "Herrscher des Himmels, erhö-re das Lallen" (Tenor)⁵²

A 8 de Dezembro de 1733, Bach apresentou a Cantata BWV 214 "*Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*". Esta cantata foi escrita com o propósito de celebrar o aniversário de Maria Josefa de Habsburgo, Rainha da Polónia e Duquesa da Saxónia e, o autor literário é, segundo Spitta, desconhecido⁵³. O primeiro andamento desta cantata, tal como o quinto, sétimo e último, foram utilizados na Oratória de Natal BWV 248, apresentada no ano seguinte, contudo com textos diferentes. Os andamentos da Cantata correspondem na Oratória a BWV248/1, 15, 8 e 24. Os textos destes andamentos são igualmente de autor desconhecido. Contudo, Bach usa em diversos andamentos textos de Lutero, Gerhardt, Runge, Rist, Weissel, Franck, Wener datados dos séculos XVI e XVII (Schmieder, Dürr, Kobayashi, 1998:272).

A cantata BWV 214 tem como personagens Irene (Deusa da Paz), Bellona (Deusa da Guerra), Fama, Pallas (Atena). Pretende exultar e louvar a rainha e, ao longo da cantata, são realçados os símbolos de união entre Polónia e Saxónia, os motivos bélicos, os desejos de prosperidade e ainda a opulência e prosperidade do reinado de Maria Josefa. A Oratória de Natal, por seu lado, apresenta textos de louvor religioso, dedicado ao terceiro dia de Natal, dia no qual se celebra a Festa de São João o Apóstolo e Evangelista. A tradução abaixo apresentada⁵⁴ permite distinguir os diferentes propósitos literários e contextuais de cada obra.

⁵² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol V(2)* (dir. Wilhelm Rust, 1887), 97

⁵³ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*, vol. II, Ibid., 670

⁵⁴ Philipp Ambrose, "Texts of the Complete Vocal Works with English Translation and Commentary." <http://www.uvm.edu/~classics/faculty/bach/>.

| Cantata BWV 214/9 | |
|---|--|
| <p><i>(Tenor - Irene)</i> <i>Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern!</i></p> <p><i>(Soprano - Bellona)</i> <i>Schallet mit Waffen und Wagen und Rädern!</i></p> <p><i>(Contralto - Pallas)</i> <i>Singet, ihr Musen, mit völligem Klang!</i></p> <p><i>(Tutti)</i> <i>Fröhliche Stunden, ihr freudigen Zeiten!</i> <i>Gönnt uns noch öfters die güldenen Freuden:</i> <i>Königin, lebe, ja lebe noch lang!</i></p> | <p><i>(Tenor Irene)</i> <i>Flourish, ye lindens in Sax'ny like cedars!</i></p> <p><i>(Soprano Bellona)</i> <i>Echo with weapons and wagons and axles!</i></p> <p><i>(Contralto Pallas)</i> <i>Sing now, ye Muses, make full now the sound!</i></p> <p><i>(Tutti)</i> <i>O joyful hours, o ye joyous ages!</i> <i>Grant us more often these golden occasions:</i> <i>Life to the Queen, yea, yet long may she live!</i></p> |

| Oratória de Natal BWV 248/III: | |
|--|--|
| <p><i>(Tenor)</i> <i>Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,</i></p> <p><i>(Soprano)</i> <i>Laß dir die matten Gesänge gefallen,</i></p> <p><i>(Contralto)</i> <i>Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht!</i></p> <p><i>(Tutti)</i> <i>Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,</i> <i>Laß dir die matten Gesänge gefallen,</i> <i>Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht!</i></p> <p><i>(Tenor)</i> <i>Höre der Herzen frohlockendes Preisen,</i></p> | <p><i>(Tenor)</i> <i>Ruler of heaven, give ear to our stammer,</i></p> <p><i>(Soprano)</i> <i>Let these our weary refrains bring thee pleasure,</i></p> <p><i>(Contralto)</i> <i>As thee thy Zion with psalms doth exalt!</i></p> <p><i>(Tutti)</i> <i>As thee thy Zion with psalms doth exalt!</i> <i>Let these our weary refrains bring thee pleasure,</i> <i>Ruler of heaven, give ear to our stammer,</i></p> <p><i>(Tenor)</i> <i>Hear thou our hearts, though, exultant with praises,</i></p> |

| | |
|---|---|
| <p>(Soprano) Wenn wir dir itzo die Ehrfurcht erweisen,</p> <p>(Contralto) Weil unsre Wohlfahrt befestiget steht!</p> <p>(Tutti) Höre der Herzen frohlockendes Preisen, Wenn wir dir itzo die Ehrfurcht erweisen, Weil unsre Wohlfahrt befestiget steht!</p> | <p>(Soprano) As we to thee here our homage now render,</p> <p>(Contralto) For our salvation stands strong and secure!</p> <p>(Tutti) Hear thou our hearts, though, exultant with praises, As we to thee here our homage now render, For our salvation stands strong and secure!</p> |
|---|---|

É necessário observar igualmente que Bach arranja uma nova obra sempre no sentido secular-religioso e nunca no sentido contrário como explica Harnoncourt:

*“Cette relation intime entre texte et musique est contestée par de nombreux musicologues, qui se réfèrent au procédé de la parodie que Bach a employé assez fréquemment – procédé qui consiste à changer le texte d’une composition profane pour en faire une œuvre religieuse (par exemple *Herkules am Scheideweg* [Hercule à la croisée des chemins]/ *l’Oratorio de Noël*). (Du reste le procédé de la parodie avait déjà été employé un siècle plus tôt par le plus rigoureux des partisans d’une relation très intime entre texte et musique: Claudio Monteverdi; c’est ainsi que *la Pianta della Madonna* est une parodie du *Lamento d’Arianna*, qui aboutit à une adéquation parfaite, comme ce sera le cas plus tard chez Bach aussi, au moyen de très fines modifications rythmiques et mélodiques.) Je crois en tout cas à l’unité, chez Bach aussi, de la version profane originale et de la version sacrée définitive. Il faut observer que Bach parodie toujours dans le sens profane-sacré, et jamais le contraire.*

Ce procédé consistant à ne changer pratiquement que le texte d’une œuvre musicale afin de pouvoir en réemployer la substance musicale, on le retrouve très souvent dans l’histoire de la musique. C’est ainsi qu’une grande partie des cantiques protestants de l’époque de Luther étaient simplement des chansons profanes que tout le monde connaissait, souvent même de véritables « tubes », sur des paroles d’un goût douteux, rendus « ecclésiastiques » au moyen d’un texte

sacré. C'est par des procédés de ce genre que l'on amenait, tout a fait sciemment, le peuple à chanter dans les églises." ¹¹³

1.3.6 Alterações de funções harmónicas

Consiste na aplicação de uma harmonia diferente a uma melodia previamente usada ou concebida.

A melodia *Grates nunc omnes*, traduzida por Lutero como *Gelobet seist du, Jesu Christ*¹¹⁴ foi harmonizada por Bach para órgão em BWV314 (Ré Maior), BWV 722 (Dó Maior), BWV 723 (Fughetta Dó Maior), BWV 604 (Dó Maior), BWV 697 (Fughetta Dó Maior) e nas Cantatas BWV 64 e BWV 91. Foi igualmente usada na Oratória de Natal BWV 248/7 (Sol Maior) e 248/28 (Ré Maior). Adicionalmente à transposição, Bach reformula as funções harmónicas da melodia de Lutero como apresentam as análises de funções nas Figura I- 85 e Figura I- 86.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|---|-----|---|----|----|----|------|----|-----|----|---|----|---|----|---|
| Dó M: | V | III | I | IV | Ib | VI | IIIb | VI | III | Vb | I | II | V | II | V |
|-------|---|-----|---|----|----|----|------|----|-----|----|---|----|---|----|---|

Figura I- 85 Cantata BWV 64/2 cc. 1-4¹¹⁵

A cantata BWV 64/2 abre com o acorde de dominante da tonalidade de dó maior e modula para a relativa menor, lá menor no segundo compasso. O

¹¹³ Nicolas Harnoncourt, *Le Dialogue Musical, Monteverdi, Bach et Mozart*. Trad. de Dennis Collins (Paris: Editions Gallimard, 1985), 100.

¹¹⁴ Martin Luther, *The Hymns of Martin Luther*. Ed. Leonard Woolsey Bacon (Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1883), 20-21. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

¹¹⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVI* (dir. Wilhelm Rust, 1868), 116

consequente desta primeira frase começa no grau mediante (dominante menor da relativa) e termina com cadência ao grau da dominante, sol maior.

Sol M: I VI I V VI IV V IV VI III IV Vb I V I

Figura I- 86 Cantata BWV 91/6 cc.1-4¹¹⁶

Harmonicamente, a cantata BWV 91/6 tem início com a tônica e termina o antecedente em dó maior, subdominante de sol maior. A segunda metade da frase começa com o sexto grau e termina com uma cadência perfeita.

| OBRA | Ton. | Funções Harmônicas | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|-------|--------------------|-----|---|----|----|----|------|----|-----|-----|----|----|---|----|---|-----|
| BWV 64/2 | Dó M | V | III | I | IV | Ib | VI | IIIb | VI | III | Vb | I | II | V | II | V | ... |
| BWV 91/6 | Sol M | I | VI | I | V | VI | IV | V | IV | VI | III | IV | Vb | I | V | I | ... |

Quadro I- 3 Comparação de acordes em BWV 64/2 e BWV 91/6

1.3.7 Criação de nova melodia sobre um baixo preexistente

Consiste na construção de uma nova linha melódica sobre uma linha de *basso* pré-existente.

¹¹⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXII* (dir. Wilhelm Rust, 1875), 32



Figura I- 87 Cantata BWV 208/13 "Weil die wollenreichen Herden"¹¹⁷



Figura I- 88 Cantata BWV 68/2 "Mein gläubiges Herze"¹¹⁸

Sobre os exemplos seguintes, Carrell escreveu:

"Cantata 208 was written by order of Duke Wilhelm Ernst of Weimar as a birthday greeting for Duke Christian of Sachsen-Weissenfelds and was performed as Tafelmusik (incidental music during dinner) at the latter's hunting lodge on 23 Feb. 1716. It was used a second time for the birthday of Ernst August, Duke Wilhelm Ernst's nephew. Later, and with a slightly altered text, it did duty for Duke Christian's wife, Christine Louise. Finally, subtitled Verlockender Götterstreit, it honoured the nameday of Augustus III, 3 Aug. 1735.

*One of the best known of all Bach's melodies, My heart ever faithful, is part of one of the composer's most successful borrowings. It appears in Can. 68, "Also hat Gott die Welt geliebt", dated by Schmieder as 1736 and by Dürr as 1725. The complete history of this particular transfer is as follows: - the composer wrote an aria (No. 13) for Pales (sop.) which had a very florid continuo line. Later he wrote a completely fresh vocal line above the florid bass which he used as a cello obbligato and added a new bass line to it. This became the aria in Can. 68. Finally he set the obbligato as a duet for oboe and violin and added yet another bass to it as a continuo for the new Trio which is to follow the aria."*¹¹⁹

O tema do baixo, como explica Carrell é depois usado para uma invenção a três vozes em BWV 68/2 que tem início no compasso 53. A dimensão de BWV 208/13 é de 36 compassos e BWV 68/2 dura 89 compassos.

¹¹⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XXIX* (dir. Paul Graf Waldersee, 1881), 25

¹¹⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe Vol XVI* (dir. Wilhelm Rust, 1868), 258

¹¹⁹ Carrell, *Bach the Borrower* (Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967), 198

1.4 Epílogo

Os procedimentos anteriormente analisados foram compilados em quadro sinóptico presente na conclusão deste trabalho.

Estes procedimentos procuram sobretudo providenciar soluções tendo em vista o tratamento horizontal das diferentes vozes ou procedimentos de redução. O tratamento aumentativo (p.e. adição de vozes) necessitará de uma componente composicional que este trabalho não tem dimensão para fornecer.

A análise efectuada permitirá adicionar ao repertório de uma e duas guitarras um vasto número de obras de Johann Sebastian Bach.

Durante o acto transcricional, atentar-se-á particularmente a alterações a figuras, motivos ou frases que se encontrem repetidos nas diferentes secções da obra. Deverá ser mantida a coesão entre os novos elementos. A guitarra tem capacidade para realizar diminuições compensatórias semelhantes às idiomatizações apresentadas por exemplo em tecla ou cordas friccionadas. Neste sentido, é importante seleccionar uma forma única que se mantenha ao longo da transcrição.

A análise da obra de Johann Sebastian Bach é uma incumbência para uma vida. Considerada a dimensão da obra do mestre, decidimos incluir em anexo a lista de obras transcritas por Bach segundo as indicações de Carrell e Schmieder.

Capítulo II

2. A transcrição guitarrística clássica

2.1 Introdução

O período clássico guitarrístico ocorre durante as primeiras quatro décadas do século XIX, com desfasamento temporal se comparado com o período correspondente à 1ª Escola de Viena. Nesta época acontece grande evolução na indústria europeia de impressão de partituras e paralelamente na manufactura de instrumentos¹²⁰. A proliferação de partituras e instrumentos permite o acesso à cultura musical por parte de famílias não pertencentes a linhagens abastada como acontecera anteriormente. Por outro lado, a evolução social do músico, i.e. a sua independência de patronos ou instituições religiosas, motivou a criação de novas fontes de rendimento, entre as quais a elaboração de transcrições. Através de arranjos para piano, guitarra ou formações camerísticas reduzidas como duos e trios, as árias favoritas de óperas entram agora no circuito doméstico de *Liebhaber*.

O autor do arranjo assume-se consequentemente como agente de divulgação da obra original e durante este período, arranjos de obras afamadas eram muito requeridas. Verifica-se assim uma diminuição da prática transcricional estrita (i.e. a transcrição inteira de uma obra), em prol do arranjo de temas isolados. A tarefa de os produzir conduziu à exaustão comercial levada a cabo por músicos amadores ou de menor arte como demonstra a observação de catálogo Offenbach am Main chez Jean André (Figura II - 1).

Neste exemplo, a discrepância entre o número de obras originais (15 publicações) e o acervo de transcrições de excertos de óperas (84 publicações) é indiciadora dos interesses comerciais por parte de editores. Encontram-se igualmente exemplos de catálogos da Editora Giovanni Ricordi e Ca. de Milão, editora com forte ligação ao mundo guitarrístico.

¹²⁰J. Peter Burkholder, “Borrowing”. *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com>

| | | | | | | | |
|---|-----------------------------|-----------|------|--|---------------------|-----------|------|
| a) Violine und Guitarre. | | | | d) Oboe und Guitarre. | | | |
| Auswahl der beliebtesten Stücke aus Opern (Busch). | | | | Neumann, H., op. 29. Schweizer-Serenade | | | |
| No. 1. | Muette | Auber. | 1 50 | Gitarre allein. | | | |
| » 2. | Dame blanche | Boieldieu | 1 50 | Carulli, F., op. 121. 24 Pièces, Neue Ausg. | 1 | 50 | |
| » 3. | Zampa | Herold | 1 50 | — op. 211. 18 petits Morceaux, faciles et progressifs. Neue Ausg. | 2 | — | |
| » 4. | Figaro | Mozart | 1 50 | — op. 237. 8 petits Morceaux, extraits de »La Dame blanche« de Boieldieu, Neue Ausgabe | 1 | — | |
| » 5. | Don Juan | » | 1 50 | — op. 323. Fantaisie sur la dernière pensée musicale de Weber, Neue Ausgabe | 1 | 50 | |
| » 6. | Barbier de Séville | Rossini | 1 50 | Dorn J., Sechs Polkas | — | 80 | |
| » 7. | Gazza ladra | » | 1 50 | Regondi, G., op. 19. Réverie, Nocturne | 1 | 80 | |
| » 8. | Othello | » | 1 50 | — op. 20. Fête villageoise. Rondo-Caprice | 1 | — | |
| » 9. | Tancrède | » | 1 50 | — op. 21. 1er Air varié | 1 | 50 | |
| » 10. | Schweizerfamilie | Weigl. | 1 50 | — op. 22. 2em Air varié | 1 | 30 | |
| » 11. | Freischütz | Weber. | 1 50 | — op. 23. Introduction et Caprice | 1 | 30 | |
| Busch, J. G., Abendsterne, Potpourris. | | | | Süssmann, Ph., Potpourris. | | | |
| No. 1. | Martha, Flotow | » | 1 50 | No. | | | |
| » 2. | Prophète, Meyerbeer | » | 1 50 | (18) | Postillon | Adam | — 80 |
| » 3. | Stradella, Flotow | » | 1 50 | (15) | Fra Diavolo | Auber | — 80 |
| » 4. | Nachtlager, Kreutzer | » | 1 50 | (8) | Muette | » | — 80 |
| » 5. | Zauberflöte, Mozart | » | 1 50 | (27) | Gitana | Balfe | — 80 |
| » 6. | Robert le Diable, Meyerbeer | » | 1 50 | (2) | Norma | Belini | — 80 |
| » 7. | Favorito, Donizetti | » | 1 50 | (17) | Puritani | » | — 80 |
| » 8. | Lucrezia Borgia, Donizetti | » | 1 50 | (4) | Sonnambula | » | — 80 |
| » 9. | Tannhäuser, Wagner | » | 1 50 | (5) | Belisar | Donizetti | — 80 |
| Call, L. de., op. 21. Sérénade, Neue Ausgabe | | | 1 80 | (3) | Fille du Régiment | » | — 80 |
| Kuffner, J., op. 8. Sérénade avec Variat. | | | | (6) | Lucia di Lammermoor | » | — 80 |
| » Wenn i in der Früh' aufsteh's | | | | (10) | Lucrezia Borgia | » | — 80 |
| » Cdur Ut maj. | | | 2 — | (13) | Indra | Flotow | — 80 |
| — op. 30. Sérénade, A dur La maj. (in Abschrift). | | | | (1) | Martha | » | — 80 |
| — op. 98. Sérénade A dur La maj. | | | 1 80 | (14) | Rübezahl | » | — 80 |
| Molino, Fr., op. 3. Trois Duos faciles (in Abschrift). | | | | (7) | Stradella | » | — 80 |
| Neumann, H., op. 15. Sérénade | | | 1 50 | (12) | » letzte Fensterlin | Lachner | — 80 |
| — op. 29. Schweizer-Serenade | | | 1 — | (22) | Czar und Zimmermann | Lortzing | — 80 |
| b) Flöte und Guitarre. | | | | (16) | Etoile du Nord | Meyerbeer | — 80 |
| Auswahl der beliebtesten Stücke aus Opern (Busch). | | | | (11) | Prophète | » | — 80 |
| No. 1. | Muette | Auber | 1 50 | (9) | Robert le Diable | » | — 80 |
| » 2. | Dame blanche | Boieldieu | 1 50 | (19) | Don Juan, I. Potp. | Mozart | — 80 |
| » 3. | Zampa | Herold | 1 50 | (20) | Don Juan, II. Potp. | » | — 80 |
| » 4. | Figaro | Mozart | 1 50 | (23) | Zauberflöte | » | — 80 |
| » 5. | Don Juan | » | 1 50 | (28) | Orpheus | Offenbach | — 80 |
| » 6. | Barbier de Séville | Rossini | 1 50 | (24) | Traviata | Verdi | — 80 |
| » 7. | Gazza ladra | » | 1 50 | (25) | Trovatore | » | — 80 |
| » 8. | Othello | » | 1 50 | (26) | Vêpres siciliennes | » | — 80 |
| » 9. | Tancrède | » | 1 50 | (12) | Freischütz | Weber | — 80 |
| » 10. | Schweizerfamilie | Weigl. | 1 50 | Melodienbuch, Sammlung beliebter Melodien, Heft 1, 2, 3, 4, . . . à 1 50 | | | |
| » 11. | Freischütz | Weber | 1 50 | | | | |
| Busch, J. G., Abendsterne, Potpourris. | | | | | | | |
| No. 1. | Martha, Flotow | » | 1 50 | | | | |
| » 2. | Prophète, Meyerbeer | » | 1 50 | | | | |
| » 3. | Stradella, Flotow | » | 1 50 | | | | |
| » 4. | Nachtlager, Kreutzer | » | 1 50 | | | | |
| » 5. | Zauberflöte, Mozart | » | 1 50 | | | | |
| » 6. | Robert le Diable, Meyerbeer | » | 1 50 | | | | |
| » 7. | Favorito, Donizetti | » | 1 50 | | | | |
| » 8. | Lucrezia Borgia, Donizetti | » | 1 50 | | | | |
| » 9. | Tannhäuser, Wagner | » | 1 50 | | | | |

Figura II - 1 Catálogo (excerto) de Offenbach am Main chez Jean André¹²¹

| | | | | |
|-------|-------|--|-----|-------|
| N. 1. | 24678 | MEYERBEER: Lamento della Mendicante nel PROFETA | Fr. | 60 |
| 2. | 24679 | VERDI: Coro d'Introd. ^e dell'atto 2. ^o nei DUE FOSCARI | | 60 |
| 3. | 24680 | BELLINI e DONIZETTI: Temi della NORMA e dell'ELISIR d'AMORE | | 60 |
| 4. | 24681 | MEYERBEER: Marcia dell'incoronazione nel PROFETA | | 60 |
| 5. | 24682 | VERDI e DONIZETTI: Temi delle opere I LOMBARDI e LUCIA | | 4 — |
| 6. | 24683 | Temi delle opere LUCIA ed ERNANI | | 60 |
| 7. | 24684 | VERDI e PACINI: Quadriglia sopra motivi delle loro Opere | | 1. 25 |
| 8. | 24685 | VERDI e DONIZETTI: Valzer tratto dalle opere I LOMBARDI e MARIA di ROHAN | | 1 — |
| 9. | 24686 | Quadriglia sopra temi delle loro Opere | | 1. 50 |
| 10. | 24687 | VERDI: Valzer tratto dalle Opere I DUE FOSCARI ed ERNANI | | 1. 25 |

Figura II- 2 Catálogo de Giovanni Ricordi¹²²

¹²¹ Giulio Regondi, *Complete Concert Works*. (Heidelberg: Chanterelle, 1990), 24

| | | | | | | | |
|--|---|----------|----------|----------------------------|--------------------------------|---------|----------|
| DONIZETTI (G.) Lucia di Lammermoor: | | | | VERDI (G.) Nabucco: | | | |
| 16821 | — Primo Pot-pourri | Fr. 1.50 | Mk. 1.20 | 16823 | — Primo Pot-pourri | Fr. 1.— | Mk. —,80 |
| 16822 | — Secondo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— | 16824 | — Secondo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— |
| — Linda di Chamounix: | | | | — Ernani: | | | |
| 16827 | — Primo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— | 16825 | — Primo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— |
| 16828 | — Secondo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— | 16826 | — Secondo Pot-pourri | » 1.50 | » 1.20 |
| — Don Pasquale: | | | | — I Lombardi: | | | |
| 16831 | — Primo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— | 16829 | — Primo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— |
| 16832 | — Secondo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— | 16830 | — Secondo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— |
| — Maria di Rohan: | | | | — I due Foscari: | | | |
| 17667 | — Primo Pot-pourri in forma di Studio | » 1.25 | » 1.— | 17896 | — Primo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— |
| 17668 | — Secondo Pot-pourri in forma di Studio | » 1.— | » —,80 | 17897 | — Secondo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— |
| PACINI (G.) Saffo: | | | | — Giovanna d'Arco: | | | |
| 17910 | — Valzer variato | » 1.25 | » 1.— | 17905 | — Primo Pot-pourri | » 1.25 | » 1.— |
| 17911 | — Fantasia | » 1.25 | » 1.— | 17906 | — Secondo Pot-pourri | » 1.50 | » 1.20 |

Figura II - 3 catálogo Giovanni Ricordi & Ca.¹²³

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">PIANOFORTE</p> <p style="text-align: center;">Fantasie, Trascrizioni, Danze, ecc.</p> <p style="text-align: center;">per Pianoforte solo.</p> <p>94411 ACTON (Ch.) Op. 479. <i>Herbstblumen (Fiori d'Autunno)</i>. Mélodie expressive. <i>md.</i> (Edizione illustrata). Fr. 4 —</p> <p>94701 FUMAGALLI (CARLO). Op. 269. <i>La Promessa</i>. Pensiero originale. <i>md.</i> 2 50</p> <p>94702 — Op. 271. <i>Galop-Crainte. f.</i> 2 —</p> <p>94461 MATTEI (R.) <i>Adieu du soir</i>. Romance. <i>md.</i> (Edizione illustrata). 2 —</p> <p>94421 MENOZZI (Gius.) Op. 177. <i>Elce ombrosa...</i> Idillio. <i>md.</i> 3 50</p> <p>94423 — Op. 179. <i>Invocazione alla Vergine</i>. Meditazione. <i>md.</i> 3 50</p> <p>94445 MORGAN (R. O.) Op. 8. <i>Zingaresca. md.</i> 3 —</p> <p>54017 PFEIFFER (G.) Op. 122. <i>Bruits d'ailes (I Colombi di San Marco)</i>. 2.^{ma} Edition revue par l'auteur. <i>md.</i> (Edizione illustrata) 5 —</p> <p>94580 SANGALLI (F.) <i>Gavotta. md.</i> 2 —</p> <p>54494 TESSARO (A.) <i>Pioggia di fiori</i>. Valzer. <i>md.</i> (Edizione illustrata). 4 50</p> <p>54495 — <i>Invocation à la Vierge. md.</i> (Edizione illustrata) 3 —</p> <p>WESTERHOUT (N. van). <i>Sonata (Fa minore). ad.</i> :</p> <p>54973 — I. Allegro patetico 6 —</p> <p>54974 — II. Cantilena 2 50</p> <p>54975 — III. Scherzo 7 —</p> <p>54976 — IV. Finale 6 —</p> <p>54977 — Completa 15 —</p> <p style="text-align: center;">Pianoforte e Violoncello.</p> <p>94565 PIRANI (E.) Op. 25. <i>Gavotta</i>. Arrangement, avec Piano, par Henri Grünfeld . . Fr. 5 —</p> | <p style="text-align: center;">Flauto solo.</p> <p><i>Ape teatrale</i>. Souvenir delle più applaudite Melodie d'opere teatrali, ridotte:</p> <p>MEYERBEER (G.) <i>L'Africana:</i></p> <p>94386 — Fasc. 1.^a Fr. 3 —</p> <p>94387 — » 2.^a 3 —</p> <p>94388 — In un sol libro 5 —</p> <p>HALEVY (F.) <i>L'Ebreo:</i></p> <p>94389 — Fasc. 1.^a 3 —</p> <p>94390 — » 2.^a 3 —</p> <p>94391 — In un sol libro 5 —</p> <p>PONCHIELLI (A.) <i>La Gioconda:</i></p> <p>94392 — Fasc. 1.^a 4 —</p> <p>94393 — » 2.^a 4 —</p> <p>94394 — In un sol libro 6 —</p> <p style="text-align: center;">Violino solo.</p> <p><i>Souvenir teatrale</i>. Scelta dei migliori motivi d'opere teatrali, ridotti:</p> <p>94380 MEYERBEER (G.) <i>L'Africana</i>. 3 —</p> <p>94381 — <i>L'Africana</i>. 3 —</p> <p>94382 HALEVY (F.) <i>L'Ebreo</i>. 3 —</p> <p>94383 — <i>L'Ebreo</i>. 3 —</p> <p>94384 PONCHIELLI (A.) <i>La Gioconda</i>. 5 —</p> <p>94385 — <i>La Gioconda</i>. 4 —</p> <p style="text-align: center;">Mandolino con strumenti diversi.</p> <p>94456 BELLENGHI (G.) <i>Il Carnevale di Venezia</i>, per Mandolino con Chitarra (con 22 Variazioni, 10 delle quali estratte da quelle per Violino del celebre Paganini). <i>md.</i> 5 —</p> <p>94460 MALDURA (G. B.) Op. 9. <i>Meditazione</i> di C. Gounod sul 1.^o Preludio di S. Bach, trascritta per 5 Mandolini, con Pianoforte o Chitarre. <i>md.</i> 6 —</p> <p>94440 VERDI (G.) <i>La Traviata</i>. Preludio dell'Atto III. Riduzione per Mandolino, con Pianoforte di G. Pastori-Rusca. <i>md.</i> 2 —</p> |
|---|--|

Figura II - 4 Excerto de catálogo Giovanni Ricordi & Ca. circa 1850¹²⁴

¹²² Enea Gardana, *Il chitarrista moderno, Pezzi Favoriti d'opere teatrali, ridotti per chitarra sola nello stile facile e brillante* (Milão: G. Ricordi & Ca.) Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

¹²³ Pietro Tonassi, *Collezione di Pot-Pourris sopra motivi d'opere di Donizetti, Pacini e Verdi*. (Milão: G. Ricordi & Ca.) Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

¹²⁴ Luigi Legnani. *Gran pot-pourri con introduzione e coda: per chitarra sola sopra alcuni motivi d'opere favorite, Op. 238*. (Milão: G. Ricordi & Ca.) Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Extra-musicalmente, o século XVIII foi marcado por revoluções sociais, filosóficas, artísticas e por novas descobertas científicas. A estrutura social altera-se com a ascensão da burguesia; novos ideais sociais surgem com o Iluminismo e a maçonaria; ocorrem as revoluções americana e francesa; Newton, Lavoisier, Watt, Cugnot, Franklin, Voltaire, Rousseau redefinem a sociedade naquele que é conhecido como o período Iluminista.

O Iluminismo procura libertar o Homem da sua auto-imposta insciência. A procura pela melhoria da educação geral realiza-se confrontando os métodos e vivências de então:

“Zu dieser Aufklärung aber wird nichts erfordert als Freiheit”¹²⁵ (para esta ilustração nada mais se exige do que a liberdade)

Na sua obra *“Conjectures on Original Composition”*¹²⁶ de 1739, Edward Young enaltece a procura da originalidade:

“§39 The pen of an Original Writer, like Armida's wand, out of a barren waste calls a blooming spring: Out of that blooming spring an Imitator is a transplanter of Laurels, which sometimes die on removal, always languish in a foreign soil.”

“§40 But suppose an Imitator to be most excellent (and such there are), yet still he but nobly builds on another's foundation; his Debt is, at least, equal to his Glory; which therefore, on the balance, cannot be very great.”

“§63 After all, the first Ancients had no Merit in being Originals: They could not be Imitators. §64 Modern Writers have a Choice to make; and therefore have a Merit in their power. §65 They may soar in the Regions of Liberty, or move in the soft Fetters of easy Imitation; and Imitation has as many plausible Reasons to urge, as Pleasure had to offer to Hercules. §66 Hercules made the Choice of an Hero, and so became immortal.”

Esta recharacterização do valor da originalidade encontra-se no oposto dos ideais de Quintiliano, autor referencial na educação clássica:

¹²⁵ Immanuel Kant, *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*. trad. Artur Morão (Lisboa: Edições 70, 1995), 13

¹²⁶ Edward Young, *Conjectures on original composition: In a letter to the author of Sir Charles Grandison*, 2ª ed. (Londres: A. Millar, 1759). Disponível em <http://books.google.pt/>

“Our minds must be directed to the imitation of all their excellences, for it cannot be doubted that a great portion of art consists in imitation, since, though to invent was first in order of time and holds the first place in merit, it is of advantage to copy what has been invented with success. 2. Indeed the whole conduct of life is based on the desire of doing ourselves that which we approve in others.”¹²⁷

A valorização da originalidade poderá estar ligada (em associação com as evoluções na indústria gráfica, manufatura de instrumentos e actividade profissional dos músicos) à mudança de atitude perante a transcrição e empréstimo de obras.

Assiste-se, desde a segunda metade do séc. XVIII até ao início do séc. XX, à criação de um somatório de temas que viriam a gerar fantasias, *mosaiques*, *potpourris*, *morceaux de concert*, *divertissements* e variações como obras para guitarra solo. Estes arranjos não valorizam de igualmente a integralidade da obra original como seguidamente será demonstrado em virtude da forma usada.

A *Fantasia* (no contexto referente à transcrição), segundo William Drabkin, foi, no século XIX, o termo aplicado a uma peça de carácter virtuosístico baseado num determinado tema ou grupo de temas de fonte reconhecida, normalmente uma ópera ou motivos de origem popular. Assume por vezes uma forma semelhante ao tema e variações, acrescentando a este conjunto uma introdução livre e um *finale*¹²⁸.

O *Potpourri*, cuja construção consistia na sequenciação de temas diversos, tornou-se uma parte integrante de programas não apenas de recitais solistas mas igualmente de orquestras e bandas militares. Tinha o propósito de fixar a

¹²⁷ Marcus Quintilianus. *Institutes of Oratory: or Education on an Orator*. trad. Rev. John Selby Watson. (Londres: Henry G. Bohn, 1856), 278. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

¹²⁸ DRABKIN, William. “Fantasia”, *Grove Music Online*, Consulta a Julho de 2010, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

atenção da assistência e explorar alusões com intentos programáticos de determinadas obras¹²⁹.

O *Divertimento* encontra-se entre os mais aplicados à música de carácter ligeiro, existindo no entanto obras de alto nível artístico, como é patente nos divertimentos de Haydn, Boccherini e Mozart. É igualmente o termo usado para definição de música executada em encontros sociais como as “*conversazione*” ou banquetes¹³⁰. Nos exemplos citados neste capítulo, o divertimento tal como o *mosaïque* são formalmente semelhantes a um *potpourri*.

A motivação comercial de determinados arranjos (feitos por guitarristas) está bem presente na partitura “*Souvenir de F. Hèrold / Gran / Potpourri / sur des motifs de l’Opéra / Zampa ou la fiancée de Marbre / op. 21*” de Johann Nepomuk von Bobrowicz. A partitura original de Louis Joseph Ferdinand Hèrold (Figura II - 5) possui a seguinte orquestração:

- Flauta *piccolo*, flauta, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, trombone, trombone baixo, oficleide, tímpanos, triângulo, caixa, pratos, violino I e II, viola, violoncelo e contrabaixo;

A dimensão da orquestra permite adivinhar uma massa sonora que não é possível reproduzir no arranjo para guitarra; o arranjador focou o seu interesse na melodia. É igualmente visível a supressão de indicações de articulação musical. Existe igualmente uma nota errada no tema principal (dó#, 1º tempo, compassos 4 e 24). Bobrowicz decidiu elaborar uma partitura que apresenta simultaneamente duas dificuldades distintas: a primeira linha, de maior dificuldade, apresenta um *ostinato* de quatro colcheias onde está presente a função harmónica. O autor do arranjo procurou imitar o movimento de acompanhamento executado pelas trompas, tímpanos, violas, violoncelos e contrabaixos. A segunda linha, *partie facile*, é bivocal e o *ostinato* de quatro colcheias é reduzido para duas mínimas no primeiro e

¹²⁹ Andrew Lamb, “Potpourri”. *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com>

¹³⁰ Hubert Unverricht e Cliff Eisen, “Divertimento”. *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com>

terceiro tempos. Existe preenchimento harmónico no primeiro tempo de cada compasso.

Este arranjo procurou simultaneamente corresponder aos desejos de guitarristas de alto e baixo níveis técnicos, que procuraram experienciar musicalmente uma das obras mais interpretadas da primeira metade do séc. XIX¹³¹.



Figura II - 5 Gran Potpourri sur Zampa - Johann Nepomuk von Bobrowicz cc.1-4

¹³¹ François-René Tranchefort, *Guia da Música Sinfónica* (Lisboa : Gradiva, 1998), 357

Allegro vivace ed impetuoso. $\text{♩} = 66$. L. J. Ferd. Herold.

Flauto piccolo.

Flauto.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni I, II. in Es.

Corni III, IV. in D.

Trombe in D.

Tromboni tenori.

Trombone basso e Ophicleide.

Timpani in D. A.

Triangolo.

Gran Cassa e Piatti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Allegro vivace ed impetuoso. $\text{♩} = 66$.

Figura II - 6 Overture de Zampa, L. J. F. Hèrold, cc.1-5¹³²

Paralelamente a estes arranjos, de maior ou menor grau de interesse musical, remanescem obras de alto conteúdo artístico, particularmente perceptível na forma *Fantasia* cuja construção apela, não raro, à utilização de padrões de dificuldade técnica crescente, um factor de expressão e de espectáculo como é observável na Figura II - 7.

¹³² Ferdinand Herold, *Zampa* (Paris: J. Meissonnier, 1831) Versão electrónica: <http://imslp.org>.



Figura II - 7 Fantasie op. 7 - Fernando Sor

O presente capítulo irá expor cronologicamente a evolução dimensional da transcrição dos sécs. XIX do ponto de vista de compositores/arranjadores guitarristas. Simultaneamente será realizada uma revisão das técnicas usadas pelos mesmos.

2.2 Fontes para a transcrição

A melodia de *"Das klinget so herrlich"* da Flauta Mágica de Wolfgang Amadeus Mozart (Figura II - 8) foi uma das mais usadas na arte do tema e variações. Compositores como Czerny, Catalani, Paer, Giuliani, Molino, Latour, escreveram variações sobre este tema de Mozart, o que sugere a sua popularidade de então. Fernando Sor (Barcelona, 1778 - Paris, 1839) escreveu o seu opus 9, um dos mais famosos exemplos da composição guitarrística do séc. XIX, baseado igualmente nesta melodia.

A obra publicada em 1811 *"The Favorite Air / "Oh Cara armonia" / from Mozart's Opera / Il Flauto Magico / Arranged/ with Introduction and Variations for the / GUITAR, / As performed by the Author at the / Nobilities Concerts / Dedicated to his Brother / by / F. SOR"* é, formalmente, uma Fantasia, constituída por introdução, tema, cinco variações e uma *coda finale*. Fernando Sor transpõe o tema original de sol maior para mi maior, recorrendo à tonalidade com maior amplitude de exploração instrumental dadas as especificidades da guitarra.



Figura II - 8 Das klinget so herrlich - Die Zauberflöte, W. A. Mozart¹³³

A partitura de Sor revela-se afastada da ária original: o ritmo sincopado dos primeiros dois compassos (coro e Monostastos) foi substituído por 4 notas; Sor adiciona ornamentos (presentes nas edições revistas) e retardos no seu arranjo; o acompanhamento original de arpejo (realizado pelos violinos em conjunto com baixo) de 4 notas foi alterado; as duas colcheias pertencentes à anacrusa passam a ter ritmo pontuado na obra de Sor;

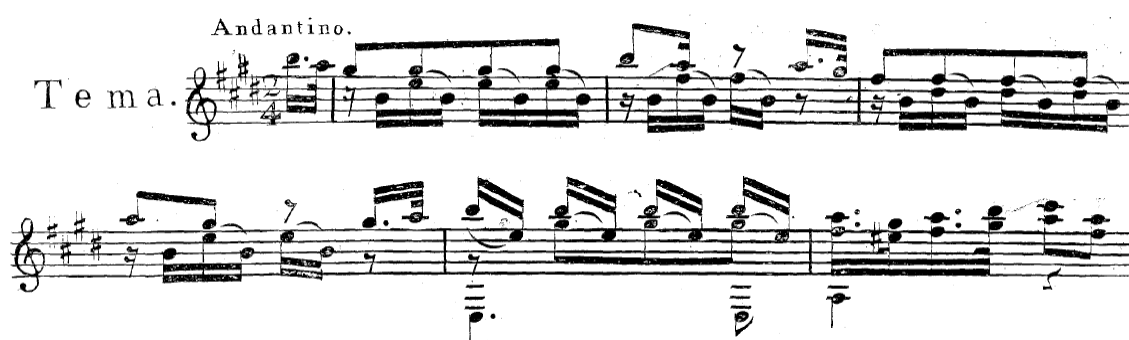


Figura II - 9 Tema de op.9 F. Sor

As alterações referidas remetem para uma partitura que terá servido de modelo diferente da partitura original de Mozart.

A versão de Angelica Catalani (Sinigaglia, 1780 - Paris, 1849) utiliza a tradução italiana de Giovanni Gamerra e foi primeiramente editada em 1805¹³⁴.

¹³³ Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte* (Budapeste: Köneman Music Budapest, 1993),

Apresenta ornamentos igualmente existentes na partitura de Fernando Sor que foi publicada seis anos depois. A escrita destes elementos poderá caracterizar determinado *modus faciendi* dos gestos interpretativos de então que Sor decidiu reproduzir na sua edição.



Figura II - 10 "O dolce concerto" by Mozart, with Variations by Madame Catalani

O ritmo pontuado (anacrusa) presente no op.9 ocorre na versão de Catalani, bem como o género de acompanhamento de duas notas contra uma.

É provável que Sor tenha conhecido esta partitura aquando da sua estadia em Londres (1815-1823), onde Catalani publicaria em 1819 as suas variações. Poder-se-á ter baseado nela para a composição do seu opus 9, publicado pela primeira vez na capital inglesa em 1821.

Em "*Six choisis de l'opéra de Mozart: La flûte magique op. 19*", Sor apresenta sumariamente este tema dilecto, na sua tonalidade original (Figura II - 11). Quando repete a primeira frase, Sor, através de harmónicos, faz alusão ao *glockenspiel* como indica a Figura II - 12.



Figura II - 11 F. Sor, Six choisis de l'opéra de Mozart: La flûte magique op. 19, cc 1-5

¹³⁴ Jackson, Barbara Garvey. *Say can you deny me: a guide to surviving music by women from the 16th through the 18th centuries* (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1994), 90



Figura II - 12 F. Sor, Six choisis de l'opera de Mozart: La flûte magique op. 19, cc 17-20

A partitura de Philippe Süßman "*Potpourris pour une guitare sur des opéras favoris...No. 25: Mozart: Flûte magique*", contém uma transcrição deste excerto de considerável proximidade ao Coro original do ponto de vista dimensional (24 compassos em Mozart, 24 compassos em Süßman acrescido de ponte para o tema seguinte), inclui também, pontualmente, citações de *glockenspiel* (Figura II - 13). A anacrusa, contudo, está escrita com metade da duração da partitura original (duas colcheias).



Figura II - 13 Philippe Süßman, Potpourri n°25¹³⁵

Em conclusão, a partitura original composta pelo autor poderá nem sempre ter sido a fonte para o arranjo de guitarra. Como tal, muitos maneirismos e alterações musicais incluídos na versão intermediária, transitaram para a transcrição.

2.3 Simplificação

A atitude de Fernando Sor perante a obra original é análoga à dos seus contemporâneos: apresenta inicialmente uma melodia simplificada (não escreve a segunda voz e não apresenta elementos próprios de orquestra) e, posteriormente, uma série de variações que exploram as virtualidades técnicas do idioma guitarrístico. A simplificação da melodia consiste na supressão das linhas secundárias para apresentar exclusivamente a voz

¹³⁵ Philippe Süßman, *Potpourris pour une guitare sur des opéras favoris...No. 25: Mozart: Flûte magique* (Mainz : Offenbach chez Johann André) Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

principal, como demonstra a Figura II - 9. O acompanhamento, criado pelo próprio autor do arranjo, visa o preenchimento harmónico. Como anteriormente exposto, também o acompanhamento poderá ter sido inspirado por outra versão publicada por Catalani.

2.4 Ornamentação

Em ambos os opus de Fernando Sor dedicados ao tema da Flauta Mágica figuram elementos de ornamentação livre como *gruppetti*, (publicados, entre outras alterações, na 2ª edição do op. 9 datada de 1829), pontuação rítmica e adição de retardos como demonstra a Figura II - 9.



Figura II - 14 Fernando Sor, op.9 (2ª ed.) - Tema cc.1-10

Como foi verificado anteriormente (página 112), a ornamentação escrita poderá estar relacionada com liberdades criativas que Sor optou por incluir na edição e, fontes primárias para a transcrição.

2.5 Deslocação tessitural pontual

As especificidades de cada arranjo estão intimamente condicionadas pelos recursos técnicos e valores inerentes à obra propostos a salientar pelo transcritor como seguidamente se demonstra.

A observação de dois arranjos do *duettino* “*La ci darem la mano*” de Don Giovanni de Mozart, escrito por dois compositores, Nüske (Arkhangelsk, Rússia - 1796, Farnham - 1865) e Bobrowicz (Cracóvia - 1805, Dresden - 1881), reflecte os diversos aspectos que cada músico sublinhou. A partitura de Nüske consiste numa apresentação reduzida a duas vozes, melodia e baixo. Nüske

(Figura II - 15) recorre à oitavação (não fracturante) como processo de imitação das duas vozes existentes na partitura original (Don Giovanni e Zerlina, barítono e soprano). No entanto, a ária de Mozart não tem tal contraste de registo mas Nüske evoca a ideia de *duetto* ao apresentar antecedente e consequente em oitavas diferentes.



Figura II - 15 Souvenir de l'opera: No. 10 - J. A. Nüske¹³⁶

2.6 Adição de linhas

Bobrowicz realiza uma adição de elementos extra-vocais, adição esta inspirada fortuitamente nas partes orquestrais (compasso 4) e um preenchimento harmónico à sexta (Figura II - 16).



Figura II - 16 Grandes variations sur un duo de l'opéra: Don Juan pour la guitare seule, Oeuv. 6 / composées par J. N. de Bobrowicz¹³⁷

Tanto Nüske como Bobrowicz dão primazia à linha vocal, mas não trabalham do mesmo modo o perfil rítmico característico da instrumentação que acompanha o duo através de contra-tempos como é possível observar na Figura II - 18.

2.7 Ritmo e notação

Fernando Sor empregou um tratamento diminutivo da notação em ambas as obras sobre a Flauta Mágica, mais próximo de uma linguagem instrumental, ao

¹³⁶ John Abraham Nüske, *Souvenir de l'opera: No. 10* (Bona: Ed. N. Simrock) Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

¹³⁷ Johann Nepomuk von Bobrowicz, *Grandes variations sur un duo de l'opéra: Don Juan pour la guitare seule, Oeuv. 6* (Leipzig: Breitkopf & Härtel). Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

usar figuras com metade da duração original, distanciando-se assim da escrita vocal presente na partitura de Mozart e de Catalani.

O tratamento oposto, i.e. notação aumentativa, surge na partitura de Mertz "*Fantasia upon themes from D. Giovanni op.28*" (Figura II - 17). Mertz escreveu "*Là ci darem la mano*" usando valores rítmicos com o dobro da duração da partitura original e apresenta o tema de Mozart em compasso quaternário.



Figura II - 17 Fantasy on themes from D. Giovanni op. 28 cc.17-20¹³⁸

No. 6. D U E T T I N O. Andante. r33

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Flauto. *p cresc. p*

2 Oboi. *p cresc. p*

Fagotto I. *p cresc. p*

Fagotto II. *p cresc. p*

2 Corni in A. *p*

ZERLINA. *Andante.*

D. GIOVANNI. *Andante.*

Bassi. *Andante.*

Là ci darem la ma-no là mi di-rai di sly ve-di, non è lon-tano, par-tiam ben mio da qui.
 Sey ohne Furcht mein Leben! komm in mein Schloß mit mir! kannst du noch wider-streben? zney Schritt' ist's nur von hier.

Vor-rei, e non vor-
 Nein, nein ich darfs nicht

Figura II - 18 Mozart- Don Giovanni, "Là ci darem la mano" cc. 1-9¹³⁹

¹³⁸ Johann Kaspar Mertz, *Selected Operatic Fantasies*, Ed. Brian Torosian (Pacific: Mel Bay Publications, 2003), 13

¹³⁹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801), 133. Versão electrónica: <http://imslp.org>

2.8 Obras pluri-temáticas

Paralelamente a este movimento de escrita de fantasias, assiste-se a um movimento de reunião de temas procedentes de óperas então populares. Tal reunião poderia consistir em formas que não privilegiavam a sequenciação dos diversos temas, como *choisis*, *scènes*, *favoris* ou construções unificadas como *divertissements*, *potpourris* e *mosaïques*, *i.e.* obras com interligações entre temas, compostas pelo transcritor.

Neste último campo encontram-se as seis *Rossiniane* de Mauro Giuliani (Bisceglie, 1781- Nápoles, 1829). Publicadas entre 1820 e 1828, estas podem ser formalmente definidas como Fantasias-Potpourris. Assim, cada *Rossiniana* compreende uma Introdução, vários temas recolhidos de diversas óperas de Rossini, seguidos eventualmente por variações, da autoria por vezes, do próprio Rossini (*Rossiniana* nº3 op. 121 “*Marcia dell’opera Ricciardo e Zoraide*”), finalizadas por uma *coda* onde Giuliani segue o estilo composicional de Rossini. Ruggero Chiesa assinala a existência de excertos oriundos de *Armida*, *La Gazza Ladra*, *Zelmira*, *Matilde di Shabran*, *Mosè in Egitto*, *Il barbiere di Siviglia*, *Tancredi*, *La pietra del paragone*, *L’Italiana in Algeri*, *La Donna del Lago*, *Turco in Italia*, *Zelmira*, *Ricciardo e Zoraide*, *Semiramide*, *Otello*, *La Cenerentola* e *Le Siège de Corinthe*¹⁴⁰. Os trechos concernentes a esta construção, dividida por seis números, são invariavelmente de origem vocal e seguem os procedimentos anteriormente enunciados no campo da simplificação, supressão de linhas, ornamentação, oitavação e notação.

O quadro seguinte reflecte a dimensão e estrutura da terceira *Rossiniana*:

| |
|--|
| Intro+Tema A (Var. A1, Var. A2) + Tema B + Tema C (Var. C1,Var. C2) + Tema D + Tema E (Var. E1) + Tema F (Var. F1 + Var. F2) + Coda |
|--|

Figura II - 19 Estrutura da 3ª *Rossiniana* Op. 121

¹⁴⁰ Mauro Giuliani, *Rossiniane Op.119 - 124*. ed. Ruggero Chiesa (Milão: Ed. Suvini Zerboni, 1977)

2.9 Arranjos de orquestra para guitarra solo

Para além das mencionadas construções sobre temas seleccionados, interligados entre si ou não, constam, na obra de Giuliani, transcrições literais para guitarra solo da música de Rossini. Trata-se de dois arranjos de aberturas de ópera, *La Cenerentola* e *La Semiramide* em versões para uma e duas guitarras.

2.9.1 La Cenerentola – Rossini/Giuliani

Mauro Giuliani foi provavelmente o primeiro guitarrista a realizar uma transcrição integral de uma obra sinfónica para guitarra. Carulli, seu contemporâneo, transcreveu o primeiro andamento da Sinfonia Londres de Haydn, contudo, para duas guitarras. A “*Sinfonia / Nell’Opera / La Cenerentola / del Sig. M. / ROSSINI / Ridotta / Per Chitarra Sola / Da / Mauro Giuliani*”¹⁴¹ é uma outra prova da admiração do guitarrista e compositor italiano por Rossini. Estreada em Roma no ano de 1817, *La Cenerentola ossia la bontà in Trionfo* é um *dramma giocoso* em dois actos. Para a *ouverture*¹⁴², Rossini reutilizou a sinfonia da ópera *buffa La Gazzetta* que usa a seguinte estrutura: *Maestoso* (introdução) e *Allegro Vivace* (forma sonata).

2.9.1.1 Supressão de frases


Há diferenças de considerável amplitude entre as duas versões guitarrísticas de “*La Cenerentola*”, solo e duo. Estas dissemelhanças são motivadas, não apenas por um alargamento de possibilidades técnico-expressivas derivado da capacidade camerística (aumento de capacidade polifónica), mas igualmente derivadas da dimensão de cada arranjo. A partitura original tem 401 compassos e a versão para guitarra solista de Giuliani, 373 compassos. A supressão de frase ocorre em dois momentos da exposição e reexposição.

¹⁴¹ Mauro Giuliani, *Sinfonia nell’ Opera La Cenerentola del M° G. Rossini, ridotta per Lira, o Chitarra sola* (Milão: G. Ricordi). Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

¹⁴² Gioacchino Rossini, *La Cenerentola* (Londres: Eulenburg, 1952)

Estes são considerados como crescendos rossinianos, i.e. uma frase cuja repetição é orquestrada cumulativamente.

| | | |
|---|--|---|
| Compasso 130 e Compasso 316 | Compasso 146 e Compasso 332 | Compasso 162 e Compasso 348 |
| Cl. + Cordas (<i>al ponticello et pp</i>) | Ob. + Cl. + Fg. + Cor. + Tr. + Timp. + Cordas | Fl. + Ob. + Cl. + Fg. + Cor. + Tr. + Timp. + G.C + Cordas |



Quadro II- 1 Orquestração cumulativa de Rossini - Abertura de La Cenerentola

O Quadro II- 1 apresenta a reiteração frásica e a assinala o acréscimo de massa orquestral e variação tímbrica. No seu arranjo solo, Giuliani não apresenta todo o crescendo rossiniano. Pode-se justificar tal supressão com a intencionalidade de evitar uma passagem onde os limites da guitarra roubariam a variedade orquestral, transformando a repetição em tautologia.

2.9.1.2 Compressão tessitural por oitavação

Uma frase cuja repetição de motivos se realize em oitavas diferentes é redefinida de modo a que mesma repetição seja realizada numa oitava.



Figura II - 20 Rossini cc. 106-109



Figura II - 21 Rossini/Giuliani cc. 106-109

A correcta transcrição da frase principal e seu acompanhamento, exibida na Figura II - 20 implicaria uma elevada dificuldade técnica pelo emprego de saltos de mão esquerda. O transcritor optou por realizar toda a melodia na mesma oitava. Esta alteração, poderá, na interpretação, ser acompanhada de distintas dinâmicas entre cada um dos tempos e diferentes timbres como *dolce* e *metallico*.

A frase ocorre 4 vezes durante a sinfonia de abertura de Rossini; quando repetida na exposição e reexposição esta encontra-se ornamentada com *grupetti* escritos por extenso. Giuliani, contudo, manteve a fórmula anteriormente descrita e sem recurso a ornamentação adicional como se demonstra seguidamente na Figura II - 23.



Figura II - 22 Rossini La Cenerentola cc.122-125



Figura II - 23 Rossini/Giuliani cc.122-125

2.9.1.3 Simplificação ornamental

Simplificação da ornamentação apresentada na partitura original.



Figura II - 24 Rossini c. 8



Figura II - 25 Rossini/Giuliani c. 8

As *acciaccature* que originam *grupetti* (compasso 4) são alteradas para tercinas na partitura de Giuliani.

2.9.1.4 Simplificação do acompanhamento

a) Aumentação rítmica

Consiste na mudança da duração das notas que realizam o acompanhamento para uma duração superior.

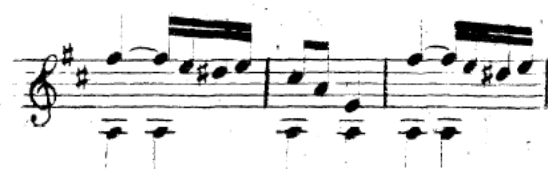


Figura II - 26 Rossini/Giuliani cc. 114-116



Figura II - 27 Rossini cc. 114-116

O acompanhamento encontra-se ritmicamente simplificado, como demonstra o exemplo seguinte (Figura II - 26). O *ostinato* passou de quatro colcheias com pedal de dois em dois compassos para um acompanhamento de duas semínimas. Paralelamente, aumenta o valor rítmico das figuras ornamentais presentes na voz superior.

b) Acompanhamento linear especulativo harmónico

O acompanhamento em acordes verticais presente na partitura original é reduzido a uma única linha horizontal constituída pelas notas da harmonia original. A harmonia é definida horizontalmente pela sequenciação das notas constituintes do acorde.



Figura II - 28 Rossini - cc. 97-100



Figura II - 29 Rossini/Giuliani - cc. 97-100

O tema B encontra-se escrito na dominante: si^b maior na partitura original e lá maior na transcrição de Giuliani.

As duas notas que realizam o acompanhamento na versão solo, lá e mi, aproveitam a afinação inerente à guitarra. A intercalação do primeiro e quinto grau do acorde de dominante permite uma apresentação cabal da harmonia, graças ao terceiro grau presente na melodia.

c) Supressão de elementos verticais do acompanhamento

O desenho do *ostinato* do original dá lugar a uma nota pedal, com o mesmo ritmo do acompanhamento original.

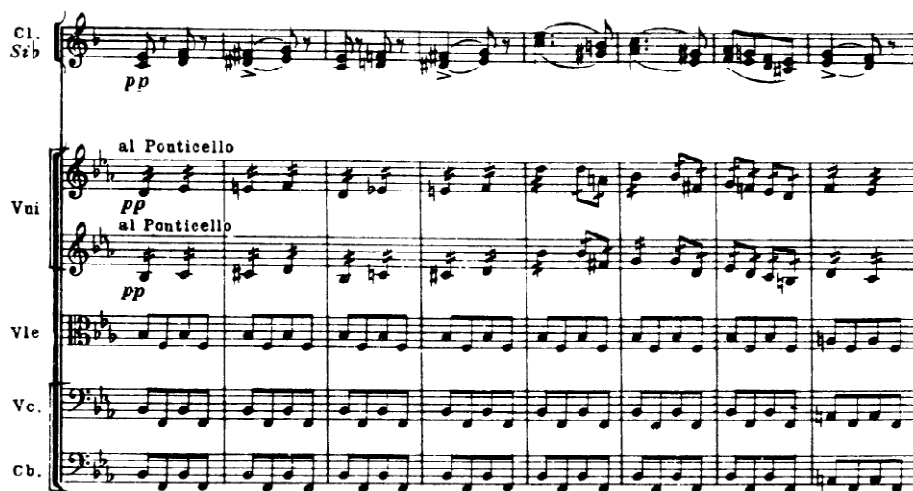


Figura II - 30 Rossini La Cenerentola cc. 130-137



Figura II - 31 Rossini/Giuliani La Cenerentola cc.130-137

O *ostinato* presente na Figura II - 30 consiste na repetição em colcheias com o primeiro e quinto grau da tônica da obra de Rossini. Giuliani elimina o intervalo de quarta perfeita para realizar um acompanhamento exclusivamente com a tônica.

Giuliani não reproduziu a notação presente na partitura original, e, optou por uma alteração da articulação. As duas notas curtas seguidas de nota longa com resolução em curta (. . > .), pertencentes por exemplo aos compassos 130 e 131 são convertidas em semínimas. Para uma maior presença sonora, transforma as notas longas em colcheias (na partitura original são semínimas com ponto a partir do compasso 135).

2.9.1.7 Supressão de linhas

A Figura II - 32, mostra uma passagem onde a transcrição da sequência descendente de oitavas é factível na guitarra. Giuliani, contudo, não realizou uma transcrição das oitavas paralelas em *pizzicato* e favoreceu a idiomatização e fluência discursiva. Adicionalmente, o ritmo de duas semicolcheias, presente na voz inferior (nota lá do compassos 194 e 199) foi suprimido, como ilustra a Figura II - 33. A simplificação rítmica na cadência, i.e. substituição de duas figuras rápidas por uma colcheia, poderá estar ligada à dificuldade técnica dos *tempi* nos quais se executa esta abertura.

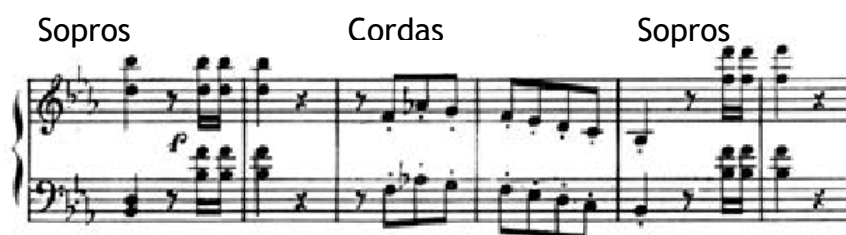


Figura II - 32 Rossini cc 205-210



Figura II - 33 Rossini/Giuliani cc 195-200

É de realçar o facto de este ser um dos raros locais onde está presente a indicação dinâmica na edição original de Giuliani.

2.9.1.8 Supressão de massa orchestral

Consiste na supressão de partes consideradas como secundárias pelo autor do arranjo, independentemente de ser possível inclusão de tais vozes.

Figura II - 34 Rossini - La Cenerentola cc 15-18



Figura II - 35 Rossini/ Giuliani - La Cenerentola cc. 15-17

Nos compassos 15 a 18 uma massa orquestral é suprimida em cada tempo inicial da versão de guitarra, contudo tais acordes poderiam estar incluídos na transcrição perante o padrão técnico de Giuliani como é demonstrado seguidamente.



Figura II- 36 Rossini - La Cenerentola cc. 16-17 (sugestão)

O acomodamento à guitarra compreendeu a supressão das vozes internas, apresentando a melodia principal com o acompanhamento numa única linha e não em oitavas paralelas como o texto original.

2.9.1.10 Texturas de imitação instrumental

Na Figura II - 38 Giuliani segue as directrizes propostas por Fernando Sor em “*Méthode Complète pour la Guitare*”, sobre a imitação de trompas e o modo de a realizar através de intervalos específicos:

*« L'imitation de quelques instruments n'est jamais l'effet exclusif de la qualité du son ; il faut que le passage soit écrit comme il le serait dans une partition pour les instruments que l'on veut imiter. Pour rendre l'effet du Cor, on disposera une phrase à deux parties que procèderont par 5^{te}, 3^{ce} et 6^{te}, on devra éviter les sons à vide et attaquer les cordes à la sixième partie de leur étendue en les faisant fortement vibrer par l'action de la main gauche . »*¹⁴³

¹⁴³ Fernando Sor, *Méthode pour guitare*, ed. Napoléon Coste (Paris: Ed. Schoenberg, 1851), 14. Versão electrónica: <http://imslp.org>.



Figura II - 37 Rossini c. 21-22



Figura II - 38 Rossini/Giuliani c. 21-22

A condução univocal pretendida pelo autor do arranjo neste trecho comporta a substituição de dó# por lá na voz superior (Figura II - 37 - última semicolcheia do segundo tempo). As possibilidades tímbricas orquestrais compensam essa repetição do sétimo grau. Com esta transgradação pontual (vide pág. 70), Giuliani evita a reiteração da sensível no curto espaço de um tempo.

2.9.1.11 Variação uniforme sobre tutti

Este processo consiste na substituição da notação horizontal presente na partitura original. Na transcrição de Giuliani, a sequência harmónica não se encontra alterada. No mesmo arranjo, a diminuição rítmica acompanha a dinâmica, i.e. as sequências com indicação *forte* na orquestra são convertidas em passagens de maior idiomatismo.



Figura II - 39 Rossini - La Cenerentola cc. 176-179 (red. piano)



Figura II - 40 Rossini/Giuliani La Cenerentola cc. 161-164

Os momentos de *tutti* cadenciais, na partitura original, são obtidos por uma sobreposição de texturas cuja transcrição literal para guitarra é impossível. Giuliani optou por alterar essas passagens (Figura II - 40) e cria variações idiomáticas seguindo a harmonia escrita por Rossini (Figura II - 39). Este procedimento terá novamente lugar no compasso 335 da versão de guitarra.

Como anteriormente foi mencionado, a dimensão do arranjo da abertura por Giuliani não é similar à obra de Rossini, pois o transcritor suprime a repetição de frases que integram o crescendo rossiniano. A diminuição rítmica, *alla variazione*, cria um efeito virtuoso que, não substituindo o crescendo instrumental, produz interesse.



Figura II - 41 Rossini/Giuliani - La Cenerentola cc. 146-150



Figura II - 42 Rossini - La Cenerentola cc. 146-151 (red. piano)

2.9.1.11 Alteração de verticalidade

Este processo consiste na alteração da sequenciação harmónica da obra.

| | | | | | | | | | |
|---------|---|-------------------|-----|--|---|--|------|-------------------|----|
| Mi b m: | I | VIIa ⁷ | III | | I | | bVIa | IV ⁶ b | Va |
|---------|---|-------------------|-----|--|---|--|------|-------------------|----|

Figura II - 43 Rossini - La Cenerentola, Sinfonia, cc 43-51

| | | | | | | | | |
|-------|----|-----|----|--|---|----|-----|----|
| Ré m: | lb | Vla | Va | | I | lb | Vla | Va |
|-------|----|-----|----|--|---|----|-----|----|

Figura II - 44 Rossini/Giuliani, Sinfonia nell'Opera Cenerentola cc. 44-51

A sequência harmónica presente na Figura II - 43 encontra-se incorrectamente transcrita na partitura de Giuliani como demonstra a análise das funções. Tal incorrecção decorre na exposição (Figura II - 43) e reexposição (cc. 229-238). De notar que a sucessão harmónica da versão para solo está igualmente alterada na versão para duo de guitarras.

As diferentes funções harmónicas presentes nas Figura II - 43 Figura II - 44 colocam a dúvida sobre a identidade da fonte primária do arranjo. Poderá ser um arranjo fruto de audição ocasional com consulta não de uma partitura de orquestra mas de determinadas partes instrumentais ou de um arranjo pouco fidedigno para piano. Tal poderia explicar a harmonização incorrecta ou,

possivelmente a falta de precisão na cópia do movimento da voz grave, como sucedeu nas Figura II - 30, Figura II - 32 e Figura II - 39.

2.9.2 Semiramide – Rossini/Giuliani

A “Sinfonia / Nell’Opera / Semiramide / del Sig. M. / G. ROSSINI / Ridotta / Per Lira o Chitarra Sola / Da / Mauro Giuliani”¹⁴⁴ é o segundo e possivelmente último exemplo (até à data não se conhecem outros exemplos) de uma abertura completa arranjada por Giuliani. A ópera de Rossini foi estreada em 1823 no Teatro La Fenice de Veneza e o arranjo de Giuliani escrito nos últimos anos da vida do guitarrista, falecido em 1829. A sua estrutura é *Allegro Vivace - Andantino - Allegro*

2.9.2.1 Entretecimento

Este procedimento consiste na combinação de duas vozes. A voz “A” constituída pela sequência de quatro notas 1-1-1-1 e a voz “B” composta por 2-2-2-2 serão transcritas como 2-1-2-1. A voz “B” corresponderá à função harmonizante e acompanhamento e, encontrar-se-á num registo inferior à voz “A”, melódica.



Figura II - 45 Rossini, Semiramide (cordas) cc.116-119¹⁴⁵

¹⁴⁴ Mauro Giuliani, Sinfonia nell' Opera Semiramide del M° G. Rossini, ridotta per Lira, o Chitarra sola (Milão: G. Ricordi). Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

¹⁴⁵ Gioacchino Rossini, *Semiramide* (Londres: Eulenburg, 1952)



Figura II - 46 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.103-106

A abertura de Semiramide encontra-se dividida em três partes: Allegro vivace, Andantino, Allegro. Estas indicações metronómicas convertem-se no arranjo de Giuliani nos seguintes *tempi*: Presto, Andante, Moderato.

A escolha de andamentos usada por Giuliani poderá demonstrar como a guitarra não possui capacidade e fluência discursiva semelhante à da orquestra. O discurso melódico encontra-se, na versão orquestral, atribuído a cordas e sopros, instrumentos com idiomas capazes de uma execução veloz de notas próximas. Esta sequenciação melódica em conjunto com os *tempi*, a pulsação e sucessão intervalar dificulta a correcta transcrição para guitarra. Consequentemente, melodias constituídas por repetição de notas caracterizando a frase (Figura II - 45), sofrem adequação idiomática por entretecimento como demonstra a Figura II - 46.

No exemplo acima apresentado, a guitarra apresenta a melodia do violino nas segundas e quartas semicolcheias de cada tempo e as notas pertencentes ao segundo violino nas colcheias. Na Figura II - 47, a escolha do acompanhamento recai na viola/violoncelo pois o segundo violino toca a melodia uma oitava abaixo.



Figura II - 47 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.209-211



Figura II - 48 Rossini, Semiramide cc.223-225

O recurso a cordas soltas em conjunto com a pulsação p-i-p-m ou p-i-p-i é um meio de grande eficácia para a execução de notas rápidas. Este género de apropriação é o processo de maior uso por Giuliani na sua procura para solucionar uma das mais frequentes dificuldades (notas repetidas em tempo rápido) no arranjo de obras de natureza orquestral. No exemplo acima citado (Figura II - 46), Giuliani entretece a melodia principal do violino I com o acompanhamento em colcheias escrito para as restantes cordas.

Uma perspectiva sobre o entretecimento encontra-se sintetizada num dos mais famosos métodos da primeira metade do séc. XIX; Fernando Sor escreve no seu método:

“(...) no considero la abundancia de notas, en la prolongación de un acorde, más que como un medio de suplir con ellas la duración de las voces de que está compuesto, o de representar un pasaje de orquesta en que cada parte tendría sus voces divididas en pequeñas fracciones, como en el ejemplo 23. Me sirvo también de este medio para representar pasajes en que la parte cantante marche con figuras que ocupen como máximo una parte del compás; el bajo la acompañará con notas del mismo valor o de menos y la parte intermedia marcará fracciones de cada parte de compás con notas que completen la armonía.”¹⁴⁶

¹⁴⁶ Fernando Sor, *Método para guitarra*, trad. Eduardo Baranzano e Ricardo Barceló (Fafe: Edições Labirinto, 2007), 52



Figura II - 49 F. Sor, Exemplo nº23 (Método para guitarra)

Fernando Sor apresenta no seu método para guitarra, uma proposta de arranjo de um excerto de sua autoria escrito para quarteto de cordas. Este *exercise* vem no seguimento de outros, os quais, tal como o opus 1 de Mauro Giuliani, procuram o desenvolvimento da mão direita em dó maior.

2.9.2.2 Entretecimento de texturas diferentes

Consiste na junção de elementos característicos da linha de acompanhamento com a linha melódica principal.



Figura II - 50 Rossini, Semiramide cc.70-71



Figura II - 51 Rossini/Giuliani cc.64-65

Mauro Giuliani não imita o efeito de *pizzicato* (Figura II - 50) escrito na versão orquestral; contudo, ao utilizar as mesmas figuras rítmicas de acompanhamento, cria um contraste entre a primeira apresentação do tema do Andante, graças à intercalação de melodia e notas que constituem a harmonia.

A escrita de figuras rítmicas de duração semelhante ao *pizzicato* de Rossini cria um efeito de contraste perante a formulação frásica anterior. Desloca, no compasso 65 e no compasso 76, a melodia para a segunda colcheia de cada tempo.

Novamente no compasso 89 o acompanhamento pertencente ao violino é pulsado normalmente na guitarra sem utilização de *pizzicati*. A nota mi (correspondente à 6ª colcheia, c. 64) é provavelmente um erro de impressão e a nota correcta é fá#.

2.9.2.3 Variação homodireccional

Este processo consiste na alteração da sequência horizontal para uma outra que conserva a natureza harmónica e sentido direccional da linha musical.



Figura II - 52 Rossini, Semiramide cc.164-166



Figura II - 53 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.153-155

O primeiro violino executa o acorde diminuto que ascende de lá2 a lá4 para então resolver na terceira do acorde dominante da dominante (Figura II - 52). Giuliani substitui este movimento por um arpejo descendente de posições cada vez mais agudas como demonstra a figura Figura II - 53.

A movimentação circular da mão direita é um gesto *per natura* célere; em associação com o transporte do acorde diminuto em posição fixa na mão esquerda, o intérprete adquire fluência técnica para a realização de *crescendo*.

2.9.2.4 Reforço polifônico

Este procedimento consiste em acrescentar uma linha extra a uma voz originalmente monódica.



Figura II - 54 Rossini, Semiramide cc.130-132

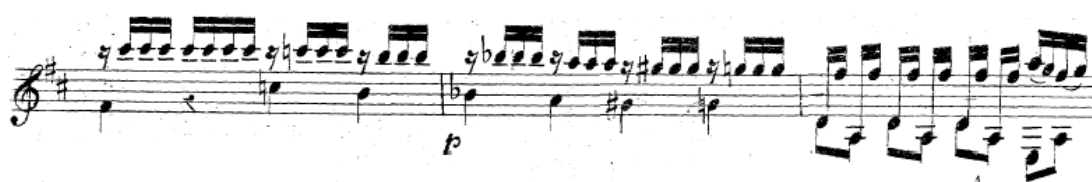


Figura II - 55 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.123-125

Como foi observado anteriormente, o tratamento de notas repetidas é executado com o agrupar de notas pertencentes a outras vozes. No entanto, quando existe apenas uma linha (Figura II - 54), Giuliani acrescenta uma voz grave.

Ao acrescentar no tempo forte um acento situado uma oitava abaixo da linha melódica, Giuliani cria espaço sonoro com maior capacidade de projecção. Adicionalmente, este acréscimo de uma nota inferior, permite uma acção digital de maior eficiência através de uma sequência como p-a-m-i, p-i-m-i ou p-m-i-m como demonstra a Figura II - 55.

2.9.2.5 Transgradação

Consiste na deformação de motivo ou célula. Assim, metade das notas originais repetidas são substituídas por tons próximos pertencentes à harmonia e âmbito do instrumento de destino.



Figura II - 56 Rossini, Semiramide cc.207-210



Figura II - 57 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.197-200

Devido à complexidade técnica do texto apresentado na Figura II - 56, Giuliani corta a presença de notas repetidas. Ao adicionar notas de passagem, usufrui da celeridade permitida pela técnica de ligados descendentes bem como digitações que envolvem diversas cordas como é patente na Figura II - 59.

A voz de acompanhamento (Figura II - 57 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.197-200) não é fruto da transcrição de uma voz específica, mas uma construção com base na estrutura harmónica e rítmica da partitura original.

Outro exemplo de transgradação surge nos compassos 227-232 (Figura II - 58) e posteriormente nos compassos 361-366. (Figura II - 59).



Figura II - 58 Rossini, Semiramide cc.227-232



Figura II - 59 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.221-224

Paralelamente à transgradação mencionada, Giuliani suprimiu as semicolcheias dos dois primeiros tempos dos compassos apresentados. O transcritor decidiu realçar o *sforzato* de linhas adicionais problemáticas através de um acorde de 5 notas.

2.9.2.6 Tremolação compensatória

Este processo consiste na repetição de notas, originalmente longas, de modo a assegurar a sua presença no arranjo de guitarra. A frequência de repetição é, em Giuliani, proporcional à dinâmica.



Figura II - 60 Rossini, Semiramide cc.62-64



Figura II - 61 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.55-57

Os compassos 55-60 (Figura II - 61) e 83-86, quando considerados os *tempi* de execução actuais ($\text{♩} \approx 132$), são de alto esforço mecânico para o intérprete dada a repetição de notas agudas (Figura II - 61). A diminuição dos valores propostos pela partitura original procura simular a dinâmica pretendida pelo compositor (Figura II - 60) através de uma maior presença rítmica e sonora.

2.9.2.7 Variações pluriformes sobre tuttiis

Os episódios de grande massa orquestral e notas de longa sustentação são comutados em variações de origem idiomática, escalas e arpejos, elementos de grande componente sonora e espectáculo.

Rossini escreveu no compasso 143 (Figura II - 63), notas longas na secção de madeiras e metais; no compasso 144, a secção de madeiras possui ritmos pontuados enquanto os metais mantêm notas longas. Na secção de cordas, existe uma escala no compasso 143 no violino e a repetição da mesma escala uma oitava acima no compasso seguinte; os violoncelos e contrabaixos realizam em *ostinato* um arpejo descendente em ré maior (tal como o fagote) enquanto os segundos violinos e violas tocam o acorde de tónica em *tremolo*. Giuliani substitui os gestos acima descritos por movimentos como arpejos (para o compasso 136) e escalas no compasso seguinte como ilustra a Figura II - 62. A ligação directa à partitura original ocorre no movimento do polegar que realiza um arpejo semelhante aos *bassi* e fagote.



Figura II - 62 Rossini/Giuliani, Semiramide cc.136-139



Figura II - 63 Rossini, Semiramide cc.143-146

2.10 Fantasia Operática

Concomitantemente à evolução da forma fantasia (introdução, tema, variações e coda) apresenta-se um novo conceito de idealização formal: a fantasia operática. Esta forma consiste numa junção dos temas seleccionados através de

candenzas ou transposição tonal coerente; dimensão de transcrição vocal mais próxima da extensão instrumental transcrita. As secções da fantasia operática são mais desenvolvidas e podem não apresentar apenas o tema, mas incluir secções como desenvolvimento e conclusão originárias da ópera como seguidamente será demonstrado.

2.10.1 Verdi por Mertz

A ópera *“La Traviata”* de Giuseppe Verdi, após o sucesso alcançado com a segunda apresentação, inspirou, à semelhança de outras óperas famosas, arranjos para guitarra. Arranjos como os de Calamara, Cano-Curriela, Costa y Hugas, Fusani, Grimm, Holland, Lynde, Razzetti¹⁴⁷ cingem-se a excertos de árias da obra de Verdi; Soussman escreveu um pot-pourri sobre *“La Traviata”*; Mertz realizou uma obra formalmente semelhante a uma Rossiniana¹⁴⁸. No entanto, a obra de Mertz não se inspira unicamente nas árias e transcreve secções instrumentais extensas. O op.29 nº8 de Mertz está dividido em sete partes: *Adagio, Allegretto, Tempo di Valse, Andante, Allegro, Andante e Con moto brillante*. O *Adagio* (Figura II - 64), correspondente ao Preludio, tem uma dimensão de 39 compassos e encontra-se na mesma tonalidade original de Mi Maior. O número de compassos não é igual à partitura original¹⁴⁹ (de quarenta e nove compassos) dado que Mertz suprimiu a *Coda* original.



Figura II - 64 Verdi/Mertz, *La Traviata* cc.1-6

A única voz melodicamente fiel ao original é a voz superior que Mertz elegeu como voz principal. O *Adagio* termina no acorde de sétima da dominante da

¹⁴⁷ Informação disponível em <http://digitalguitararchive.com/> (acedido em Maio de 2010)

¹⁴⁸ Johann Kaspar Mertz, *Opern-Revue, Ausgewählte Melodien für die Gitarre n° 29* (Berlin: Schlesinger) Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

¹⁴⁹ Giuseppe Verdi, *La Traviata* (Milão: Ed.G. Ricordi & C., 1914) Versão electrónica: <http://imslp.org>.

tonalidade seguinte, lá maior, como encadeamento para o *Allegretto* seguinte. Esta segunda secção é um arranjo de *Brindisi* do primeiro acto, encontra-se meio-tom abaixo da tonalidade original e dura 58 compassos. Este arranjo de “*Libiamo*” encontra-se em Mertz sob a forma A-B-A-ponte com 16 compassos cada secção, excepção feita à ponte que dura 10 compassos. O autor do arranjo decide apresentar a melodia primeiramente cantada por Alfredo e realiza um acompanhamento idiomático onde beneficia das cordas soltas graves como tónica e dominante.



Figura II - 65 Verdi/Mertz, La Traviata cc.40-48

A partitura de Verdi explora formal e orquestralmente de modo mais alongado esta melodia durante 178 compassos:

A (orquestra) cc. 1-21 / A (Alfredo) cc. 22-43 / B (Alfredo) cc. 44-59 / A' (Alfredo) cc. 60-68 / A'' (Tutti *senza* Alfredo e Violetta) cc. 69-77 / A (Violetta) cc. 79-89 / B (Violetta) cc. 91-96 / A' (Violetta) cc. 98-105 / A'' (Tutti *senza* Alfredo e Violetta) cc. 106-126 / B (Violetta e Alfredo) cc. 128-143 / A (Tutti) cc. 144-161 / Coda cc. 162-178

A terceira secção é um arranjo em mi maior de *Valzer-Duetto nell'Introduzione*, na partitura original em mi \flat maior. Apesar de a obra de Verdi apresentar sete solistas, coro, orquestra e *banda interna*, Mertz transcreve a melodia de Flora (soprano). Quando a voz de soprano não se encontra presente, Mertz escreve a voz superior da *banda* (Figura II - 66).



Figura II - 66 Verdi/Mertz, La Traviata cc.100-106

O quarto tema, “*Di Provenza il mar, il suol chi dal cor ti cancellò?*”, foi transposto de ré♭ maior para ré maior. Mertz apresenta exclusivamente os temas A (modo maior) e B (modo menor) desta ária para em seguida escrever uma coda em semifusas. Verdi compôs a ária de Germont com a seguinte estrutura:

Orquestra - A

Di Provenza il mar, il suol
chi dal cor ti cancellò?
Al natio fulgente sol
qual destino ti furò? } A

Oh, rammenta pur nel duol
ch'ivi gioia a te brillò;
E che pace colà sol
su te splendere ancor può.
Dio mi guidò! } B

Orquestra - A

Ah! il tuo vecchio genitor
tu non sai quanto soffrì!
Te lontano, di squallor
il suo tetto si coprì. } A

Ma se alfin ti trovo ancor,
se in me speme non fallì,
Se la voce dell'onor
Dio m'esaudì! } B



Figura II - 67 Verdi/Mertz, cc.153-156

A quinta secção é um arranjo de “*È Piquillo un bel gagliardo biscagliano matador*”. A partitura de Verdi encontra-se em sol menor e foi escrita para toda a orquestra, coro (*zingare, mattadori e piccadori spagnuoli*) e quatro solistas (Flora, Gastone, Dottore, Marchese). Verdi usa ao longo de 176 compassos a forma:

A cc.1-19 / B cc.20-27 / A' cc.28-35 / C cc.37-53 / A cc.54-61 / Ponte cc.62-77 / C cc.79-95 / A cc.96-111 / B cc.112-119 / A cc.120-128 / C cc.129-153 / Coda cc.154-176

Mertz transpõe para lá menor e usa a voz principal no seu arranjo de 83 compassos com a seguinte forma:

A cc.181-196 / B cc.197-204 / A cc.205-213 / C cc. 214-230 / A' cc.231-238 / Coda 239-263



Figura II - 68 Verdi/Mertz, cc. 181-186

A *Coda* conduz à última secção desta fantasia e é um arranjo da ponte, em modo menor, ao contrário da *coda* de Verdi, escrita em modo maior. Mertz escreve o antecedente e conseqüente para depois, durante 18 compassos, criar uma ligação *quasi cadenza* para a dominante.



Figura II - 69 Verdi, La Traviata “*È Piquillo un bel gagliardo biscagliano matador*”
cc.62-66 (cordas)



Figura II - 70 Verdi/Mertz, cc. 239-243

A última secção é um arranjo da ária de Violetta *"Addio del Passato"* escrito na tonalidade original, lá menor.

O arranjo de Mertz conserva a linha de violoncelo e contrabaixo para além das vozes principais, soprano e oboé.

Figura II - 71 Verdi, La Traviata *"Addio del passato"* cc.1-5

Figura II - 72 Verdi/Mertz, cc.264-268

A ária de Violetta usa a seguinte forma:

Addio, del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto gia sono pallenti; } A

*L'amore d'Alfredo perfino mi manca,
Conforto, sostegno dell' anima stanca.* } *B*
Conforto, sostegno!

*Ah, della traviata sorridi al desìo,
A lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio!* } *C*
Ah! Tutto, tutto fini, or tutto, tutto fini!

*Le gioie, i dolori tra poco avran fine;
La tomba ai mortali di tutto è confine!* } *A'*

*Non lagrima o fiore avrà la mia fossa.
Non croce col nome che copra quest'ossa!* } *B'*
Non croce, non fiore

*Ah, della traviata sorridi al desìo,
A lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio!* } *C'*
Ah! Tutto, tutto fini, or tutto, tutto fini!

Mertz não escreve a repetição presente na partitura original e após a apresentação das três estrofes iniciais, compôs uma *coda* com 13 compassos de carácter virtuosístico.

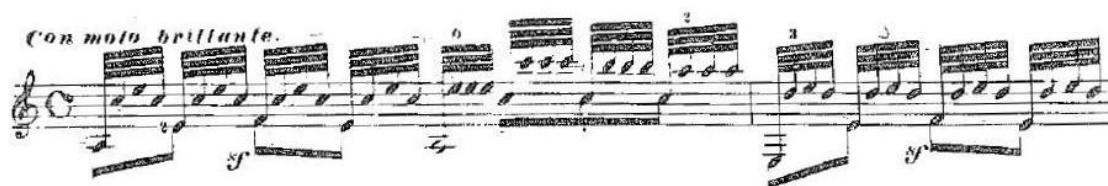


Figura II - 73 Verdi/Mertz, cc.298-299

A Fantasia de Mertz, como observado, não seguiu as tonalidades originais de Verdi. Mertz preferiu compor a obra em torno de lá menor e modo maior paralelo e tons próximos (ré maior e mi maior). Unifica assim harmonicamente a obra como demonstra o Quadro II- 2.

| | I | II | III | IV | V | <i>Coda</i> |
|-------|----------|------------|------------|------------|----------|-------------|
| Mertz | Mi Maior | Lá Maior | Mi Maior | Ré Maior | Lá menor | Lá menor |
| Verdi | Mi Maior | Si ♭ Maior | Mi ♭ Maior | Ré ♭ Maior | Lá menor | ----- |

Quadro II- 2 Comparação de tonalidades

Tal unificação visa a idiomatização dos fragmentos alterados. Assim, as tonalidades originais das secções II, III e IV encontram-se entre as tonalidades de grande dificuldade na execução guitarrística e por isso evitadas por Mertz.

2.10.2 Verdi por Arcas

Julián Arcas (Almeria - 1832, Antequera - 1882) escreveu igualmente uma Fantasia sobre temas da Traviata¹⁵⁰. Nesta obra, Arcas transpôs para ré maior e ré menor as secções da ópera de Verdi. Esta Fantasia encontra-se dividida em quatro secções:

| Giuseppe Verdi | Julián Arcas |
|--|-----------------------------|
| Prelúdio | Adagio |
| Addio del passato (Violeta) - lá menor | Andante Mosso |
| A quel'amor (Violeta) - Fá maior | (sem indicação metronómica) |
| Sempre libera degg'io (Violeta e Alfredo) - lá ♭ Maior | Allegro Brillante |

Além da união tonal, Arcas ao transcrever a segunda frase de “*Addio del passato*”, usa *tremolo*. Este efeito expressivo corresponde à entrada de sopros na partitura de Verdi.

¹⁵⁰ Julián Arcas, *Fantasia sobre temas de la Traviata* (Barcelona: A. Vidal y Roger) Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Figura II - 74 Verdi, La Traviata "Addio del passato" cc.10-14¹⁵¹

Figura II - 75 Julián Arcas, Fantasia sobre temas de la Traviata - cc.58-61

O exemplo acima demonstra não só 2.9.2.6 Tremolação compensatória¹⁵² mas é igualmente um recurso expressivo.

2.10.3 Verdi por Tárrega

A obra de Julián Arcas foi posteriormente alterada por Francisco Tárrega (Villareal - 1852, Barcelona - 1909). Tárrega preenche os acordes de 4 notas escritos por Arcas e aproveita assim todas as cordas da guitarra. Paralelamente a

¹⁵¹ VERDI, Giuseppe. La Traviata. Ed.G. Ricordi & C., Milão. 1914, pp.353-355 (disponível em <http://imslp.org>) (consulta a Abril de 2010)

¹⁵² Vide página 32

esta alteração, Tárrega modifica a secção de “A *quel’amor*” para harmónicos e a citação adquire um ambiente que sugere *quasi rimembranza* (Figura II - 77).



Figura II - 76 Julián Arcas, Fantasia sobre temas de la Traviata - cc.86-91

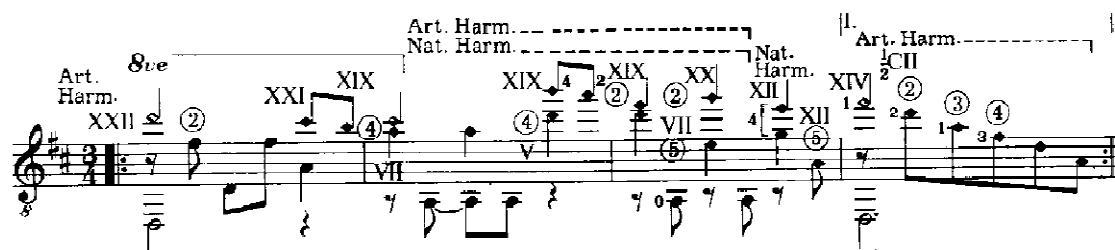


Figura II - 77 Arcas/Tárrega, Fantasia sobre temas de la Traviata - cc.86-91

2.11 A transcrição de Francisco Tárrega

Na obra de Francisco Tárrega, um dos grandes guitarristas dos finais de séc. XIX, encontram-se noventa e uma transcrições dos seguintes compositores: Isaac Albéniz, Antonio López Almagro, Julián Arcas, Emilio Arrieta, Johann Sebastian Bach, Charles Gounod, Beethoven, Hector Berlioz, Arrigo Boito, Manuel Fernández Caballero, Rafael Calleja Gomez, Ruperto Chapí, Frédéric Chopin, Federico Chueca, Eduardo Di Capua, Louis Moreau Gottschalk, Edvard Grieg, Georg Friedrich Haendel, Joseph Haydn, Sebastian Iradier, Joaquin Malats, Marijon, Jules Massenet, Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, W. A. Mozart, Niccolò Paganini, Arthur Rubinstein, Franz Schubert, Robert Schumann, Sigismund Thalberg, Joaquín Valverde, Giuseppe Verdi e Richard Wagner¹⁵³.

¹⁵³ TÁRREGA, Francisco. *Opere per chitarra, Vol. 4º Transcrizioni, seconda edizione riveduta e ampliata* (Gangi-Carfagna). Ed. Bèrben, Ancona, 1977

Através dos seus arranjos, Tárrega procura, na nossa opinião, alcançar três objectivos:

- Por um lado, com algumas transcrições de peças de qualidade musical inferior como as de Caballero, Calleja Gomez, Chapí, Valverde, Iradier, Almagro (compositores de Zarzuela) e Di Capua, pretende, inicialmente, corresponder aos interesses do seu público;
- Por outro lado, procura dotar o repertório da guitarra com música dos grandes mestres, como Bach, Beethoven, Berlioz, Chopin, Grieg, Haendel, Haydn, Mendelssohn e Mozart;
- Finalmente, Tárrega realiza transcrições com propósito pedagógico como se observa nos seus prelúdios fortemente influenciados pelos prelúdios op. 28 de Chopin;

Sobre este assunto, leia-se Emilio Pujol:

“TÁRREGA fue influenciado en sus primeros tiempos por una época de mal gusto. Sus programas se integraban como los de la mayor parte de los concertistas de otros instrumentos en su época, con obras en que la musicalidad servía tan solo de pretexto a los más audaces alardes de virtuosismo. Felizmente también como el caso de AGUADO, su temperamento, su talento y su buen gusto, lo impulsaron hacia más depurados horizontes. Su evolución significa un avance de musicalidad: MOZART, HAYDN y BEETHOVEN le apasiona y absorben primeo; CHOPIN, MENDELSSOHN y SCHUMANN después; compenetrado al fin con la espiritualidad de BACH, no solamente logra el milagro de interpretar sobre las seis cuerdas simples las obras de este autor que mejor se adaptan a la naturaleza del instrumento (entre ellas la Fuga de la Iª Sonata para violín solo) sino que su misma producción evidencia, desde entonces, un marcado sentido de aspiración hacia la música pura.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ Emilio Pujol, *El dilema del sonido en la guitarra* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960), 20-21

2.11.1 Tárrega e os prelúdios de Chopin

Francisco Tárrega transcreveu as seguintes obras de Frédéric Chopin: duas mazurkas, dois nocturnos, uma valsa e seis dos vinte e quatro prelúdios op. 28. As obras viriam a influenciar o estilo composicional de Tárrega como denota a presença de mazurkas, valsas e trinta e nove prelúdios no catálogo deste último. O método transcricional de Francisco Tárrega encontra-se seguidamente exposto através dos prelúdios de Chopin. A selecção destas obras foi motivada pelo facto de, apesar de não ser o arranjo integral dos 24 prelúdios, existir uma valência de conjunto.

2.11.1.1 Deslocação tessitural de voz

Consiste na deslocação de uma linha vocal para outra voz de registo diferente, i.e. uma frase apresentada na voz aguda, pode aparecer na voz grave.



Figura II - 78 F. Chopin, Prelúdio op. 28 n.º 4 cc. 1-4¹⁵⁵

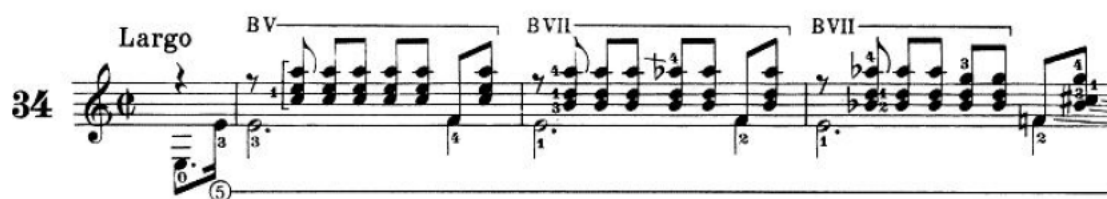


Figura II - 79 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, n.º 4 cc. 1-3

A linha melódica escrita por Chopin encontra-se no registo superior contudo, Tárrega desloca-a para a voz grave. Adicionalmente, e para maior facilidade

¹⁵⁵ Frédéric Chopin, *Préludes et Rondos*, rev. Claude Debussy (Paris: Durand & Cie., 1915), 5. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

técnica, o transcritor elimina o acompanhamento quando existe melodia executada pelo polegar.

2.11.1.2 Oitavação como processo expressivo

Consiste no uso de oitavação com o intuito de destacar pormenores dinâmicos e interpretativos; p. ex. uma mesma frase primeiramente enunciada em *f* e posteriormente em *p* e elaboradas no mesmo registo poderão, no arranjo, ser colocadas em oitavas diferentes de modo a acentuar a sua diferença dinâmica.



Figura II - 80 F. Chopin, Prelúdio op.28 n°20 cc.5-13¹⁵⁶



Figura II - 81 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, n°20 cc.7-13

¹⁵⁶ Chopin, Ibid., 38-39

Sobre este prelúdio leia-se Gavoty:

“Un cortège s'éloigne, emportant à jamais le cher souvenir de quelque grande mémoire. Pour évoquer l'impassibilité, le hiératisme voulus par Chopin, on s'abstiendra soigneusement d'arpéger le moindre accord et l'on s'efforcera, comme disent les professeurs de piano, d'aller jusqu'au fond des touche.”¹⁵⁷

Se observado o registo em que se inicia o arranjo, Tárrega realiza a segunda frase (cc.5-8) na oitava original. Aquando da reiteração conclusiva, Chopin indica a dinâmica **pp** no início do nono compasso. Tárrega indica igualmente a dinâmica e adicionalmente escreve a frase final uma oitava abaixo. A alteração da oitava e a mudança de dinâmica reforçam a ideia de afastamento anunciada por Gavoty.

2.11.1.3 Construção vocal

Este processo consiste na supressão de dobragem; vozes com funções e rítmicas diferentes ao partilharem a mesma nota em oitava diferente são comprimidas numa única linha.



Figura II - 82 F. Chopin, Prelúdio op.28 n.º15 cc.28-32¹⁵⁸

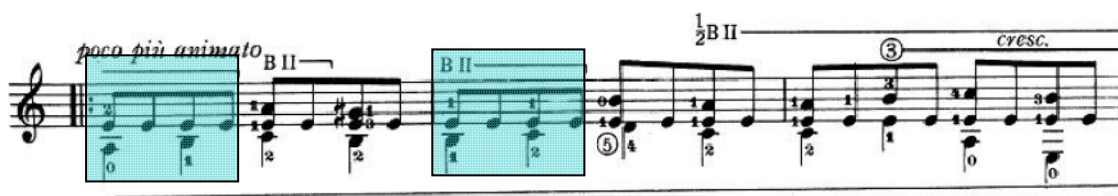


Figura II - 83 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, n.º15 cc.28-30

¹⁵⁷ GAVOTY, Bernard. *Chopin*. Ed. Grasset et Fasquelle, 1974, p. 227

¹⁵⁸ Chopin, *Ibid.*, 23

O *ostinato* em colcheias da mão direita sobre sol \sharp é um elemento permanente ao longo da segunda parte do prelúdio nº15. Sob este *ostinato*, Chopin desenvolve um percurso grave a duas vozes no registo grave. Tárrega, na sua transcrição, concentra as primeiras duas semínimas da voz superior da mão esquerda (compassos 28 e 29) e o acompanhamento numa única linha.

2.11.1.3 Adição de maneirismos

Este processo consiste na inclusão de *glissandi* e *acciaccature*, gestos característicos na música de Francisco Tárrega.



Figura II - 84 F. Chopin, Prelúdio op.28 nº7 cc.1-4¹⁵⁹



Figura II - 85 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, nº15 cc.28-30

Francisco Tárrega adiciona efeitos de índole guitarrística nas suas transcrições de Chopin como apresenta a Figura II - 85. Estes efeitos encontram-se

¹⁵⁹ Chopin, Ibid., 11

igualmente aplicados nas suas obras originais em particular nos prelúdios, mazurkas e valsas.

2.11.1.4 Diminuição rítmica e oitavação fracturante de motivo

Consiste no uso simultâneo de dois processos descritos anteriormente no primeiro capítulo (vide páginas 63 e 74).



Figura II - 86 F. Chopin, Prelúdio op.28 n°6 cc.18-22

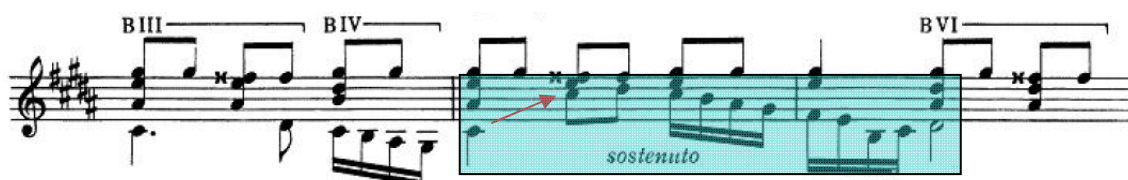


Figura II - 87 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, n°6 cc.20-22

O percurso melódico da segunda parte da frase não pode ser efectuada no mesmo registo em que se realizou a primeira parte, uma vez que as notas finais implicam a existência de si -1. Assim, Tárrega diminui ritmicamente o dó # de dois tempos do compasso 21 para duas figuras (Figura II - 87); o segundo dó # encontra-se uma oitava acima (i.e. uma sucessão intervalar fraca ao nível da diferença entre as duas notas) e, posteriormente, Tárrega escreve o final da frase no registo adequado à execução das restantes notas.

2.11.1.5 Variação tessitural pontual

Este processo consiste na alteração da sequência das notas originais de um motivo para uma nova sequência motivica idiomáticamente adequada e com a mesma direcção melódica.



Figura II - 88 F. Chopin, Prelúdio op.28 n.º6 cc.13-16

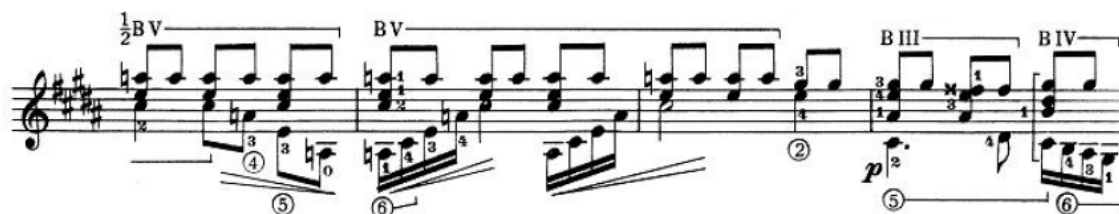


Figura II - 89 Chopin/Tárrega, Prelúdio op. 28, n.º6 cc.13-16

Após a conclusão de frase (compasso 13), o transcritor coloca no mesmo registo o tema principal do prelúdio (arpejo ascendente) e sem a diferença de oitava patente no prelúdio original. Contudo, o arpejo encontra-se modificado: o arpejo da partitura de Chopin abrange um intervalo entre dó 1 e mi3 (décima sétima); Francisco Tárrega realiza o percurso ascendente num âmbito mais restrito entre lá 1 e dó 3 (intervalo de décima). A sucessão original compreende os intervalos de 5ª perfeita, 6ª maior, 3ª menor e 4ª perfeita. Tárrega reescreve-a com a seguinte sucessão: 3ª maior, 3ª menor, 4ª perfeita e 3ª maior, e, mantém deste modo a distância do *ostinato* presente na voz superior (compasso 14 - Figura II - 89).

2.12 Imitação de instrumentos

Ao longo do séc. XIX encontram-se referidos em métodos para guitarra, técnicas de sonoridades imitativas. Estas técnicas de imitação orquestral "*Employées à propos et si l'on n'en abuse pas, ces différentes qualités de son produisent un excellent effet et donnent beaucoup de piquant à l'exécution de l'artiste qui sait s'en servir.*"¹⁶⁰ Francisco Tárrega não elaborou um método *per se*, contudo,

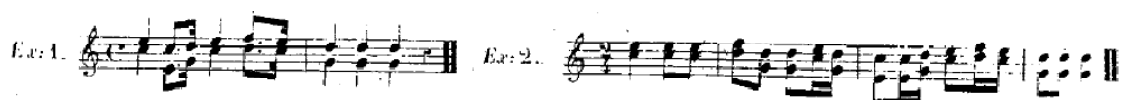
¹⁶⁰ Fernando Sor, *Méthode complète pour la guitare*, ed. Napoléon Coste (Paris: Ed. Schoenberger, 1851), 15. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

este músico encontra-se representado pelos métodos de dois dos seus alunos, Pujol e Roch.

Um dos primeiros compositores a explicitar os métodos imitativos de outros instrumentos foi Fernando Sor, no seu *Méthode complète pour la Guitare* (édition rédigée et augmentée par Napoléon Coste - 1851):

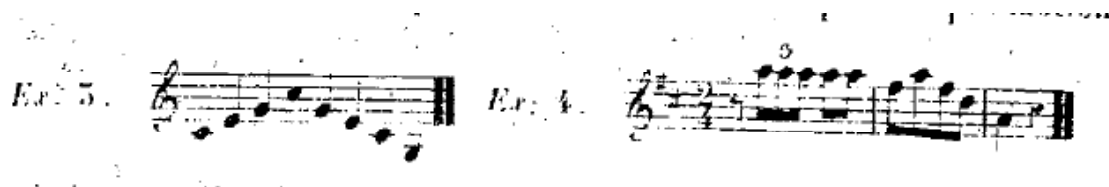
a) Trompa

"Pour rendre l'effet du Cor, on disposera un phrase a deux parties qui procéderont par 5^{te}, 3^{ce} et 6^{te} on devra éviter les sons à vide et attaquer les cordes à la sixième partie de leur étendue en les faisant fortement vibrer par l'action de la main gauche."



b) Trompette

"Les parties de Trompette ont un tournure musicale que l'on donne rarement à celles des autres instruments. Ce qui tient au caractère particulier de la trompette qui sers toujours à exprimer ma pensée belliqueuse et martiale; puis aussi à la disposition eu aux bornes restreintes de ses intonations qui sont à peu près celles représentées dans l'exemple troisième, de manière qu'en disposant les sons par petites phrases dans le genre de l'exemple quatrième, en attaquant fortement la Chanterelle près du chevalet pour en tirer un son un peu nasal et en plaçant les doigts de la main gauche au milieu des cases pour que la corde joue un peu sur la touche moment où elle est mise en vibration, on obtient un frissement de très courte durée qui imitera assez le timbre de la trompette. Il faut avoir grand soin de bien presser la corde sur la touche à chaque note attaquée, et de diminuer cette pression immédiatement après la production du son. "





c) Oboé:

"Les phrases imitatives de hautbois sont beaucoup plus difficiles à rendre, car cet instrument n'est pas comme les précédents, borné dans ses formules et dans ses effets. Aussi ne on hasarder que de petites reprises en tierces entremêlées de notes liées et détachées."



Comme le Hautbois a un son tout à fait nasal, dit Mr. SOR dans la première édition de sa méthode no seulement j'attaque la corde très près du chevalet, mais je courbe mes doigts et j'emploie le peu d'ongles que j'ai pour les attaquer: c'est le seul cas où j'ai cru pouvoir m'en servir sans inconvénient. De ma vie je n'ai entendu un guitariste dont le jeu fut supportable s'il jouait avec les ongles."

d) Violino ou Flauta

"On écrit la musique de Guitare en clé de Sol, bien que le diapason de cet instrument soit à peu près celui du Violoncelle. Par exemple le Mi Chanterelle figuré ainsi  est bien en réalité celui-ci  ; la troisième corde à vide est à l'unisson de la quatrième du Violon, et si l'on veut exécuter exactement une partie écrite pour la Flute ou le Violon il faut la transposer à l'octave supérieure."



e) Harpa

"Enfin pour imiter la Harpe, instrument plus analogue à celui que nous traitons, il faut construire l'accord de manière à embrasser un grand intervalle, comme dans l'exemple huitième; attaquer la corde à moitié de la distance qui existe entre le chevalet et la 12e case, et donner à la phrase musicale la texture et la couleur de celles qui s'exécutent le plus ordinairement sur cet instrument et qui paraissent être dans son domaine exclusif."



Dionisio Aguado - *Nuevo método para guitarra* (1843)¹⁶¹:

"Con mas ó menos propiedad se presta la guitarra á imitar el efecto de algunos instrumentos. "

a) Tambora

"La tambora consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo medio de la derecha de plano y aun mejor con el pulgar, dando en este caso á la mano un movimiento de media vuelta con velocidad para que caiga sobre las cuerdas. La muñeca no ha de estar dura; al contrario, se ha de volver con mucha flexibilidad, á fin de que el peso mismo de la mano, y no del brazo, haga sonar las cuerdas. "

b) Trompetas

"Si en lugar de pisar una cuerda cualquiera cerca de la división anterior, según hemos enseñado, se pisa en medio del traste y en seguida se pulsa, las vibraciones pasan de dicha división, y lejos de salir el sonido claro, la cuerda cerdea, y si aun se retira el dedo cerdea mas cuerda, produciendo un sonido semejante al de la trompeta. "

c) Harpa

"Pulsando la derecha las cuerdas sobre los últimos trastes del mango, y ahuecando la mano y de consiguiente la muñeca, los sonidos que resultan son parecidos á los del harpa, porque las cuerdas están pulsadas como al tercio de su longitud. En este caso, cuanto más hacia la tarraja forme la mano izquierda los acordes, tanto más se asemejarán los sonidos á los de aquel instrumento, en especial si se pulsa con la yema de los dedos. Los acordes en arpeggio son los más á propósito para este objeto. "

Pascual Roch - *A Modern Method for the guitar /School of Tárrega* (1922)¹⁶²:

a) Clarinete ou Oboé

"Para producir este efecto inclínese la mano hacia el puente sobre el cual debe apoyarse el dedo pequeño; púlsense, o más bien dicho, engánchense

¹⁶¹ Dionisio Aguado, *Nuevo Método para Guitarra* (Paris: Schonenberger, 1843) Versão electrónica: <http://imslp.org>.

¹⁶² Pascual Roch, *A Modern Method for the guitar /School of Tárrega*. Vol II (Nova Iorque:C. Schirmer Inc.,1922). Versão electrónica: <http://imslp.org>.

las cuerdas con el dedo i muy junto a dicho puente y víbrese cada nota prolongando su sonido. Pulsando en el sitio indicado, el sonido que resulta es estridente que es lo que se busca o desea"

b) Harpa

"Pulsando la derecha las cuerdas en cualquier punto del espacio que media del traste 18 al 12, y mejor cuanto más cerca o encima de éste, los sonidos se parecen bastante a los de este instrumento. "

c) Caixa

"Este efecto, que resulta por cierto exacto, se produce cruzando las cuerdas quinta y sexta de modo que la primera de éstas quede montada sobre la otra. El Dedo que las pisa ha de hacer bastante presión para evitar que la quinta cuerda se suelte o escurra. Se cruza sobre el traste 9."

d) Tambora

"Este efecto se produce con el pulgar dando media vuelta a la mano derecha para que caiga sobre las cuerdas con velocidad y arrimada al puente. La muñeca ha de estar muy flexible a fin de que el peso de la mano y no del brazo, haga sonar las cuerdas, procurando al propio tiempo que la superficie de la uña corresponda al cantabile, para que se oiga y por lo tanto para que sobresalga. "

e) Trompete

"Este efecto se produce en armónicos sencillos, los cuales se pulsan con la uña del dedo pulgar, como a dos dedos de distancia del puente, manteniendo encima de las divisiones el dedo o dedos que las pisan armónicamente, para que cesen las vibraciones. "

f) "Efecto de Bajo, Vulgarmente Llamado Trombón o Trompón"

"Este efecto se produce del siguiente modo: apóyese el dedo pulgar cerca del puente, sobre la cuerda que corresponda; sin soltar el dedo de esta, levántese el resto de la mano y déjense caer los dedos i, m sobre dicho puente, golpeándolo con suavidad; simultáneamente con el golpe suéltese el pulgar o mejor dicho, desvíese y apóyese inmediatamente de nuevo sobre la cuerda, para parar las vibraciones, cuyo efecto con el golpe producido, dan por resultado la imitación al Bajo.

No se intente pulsar la cuerda y después golpear, porque no se conseguirá el efecto apetecido: el dedo i golpeará sobre la 2ª cejuela un poco más abajo de la prima, o sea más hacia el aro inferior, y el m sobre la tablilla

en donde se pasan y sujetan las cuerdas: la mano ha de estar muy natural y muy suelta y flexible la muñeca."

Emilio Pujol - Escuela Razonada de la guitarra, libro cuarto (1971)¹⁶³:

a) Oboé/Corne Inglês

"Otro efecto de sonoridad imitativa es el del timbre gangoso del oboe o del corno inglés pulsando la cuerda junto al puente."

b) Tamboril

"también el tamboril puede obtenerse cruzando las cuerdas 5ª y 6ª una encima de otra un traste cualquiera y redoblando con dos dedos un ritmo de marcha o de danza de estilo popular."

A transcrição de obras orquestrais e imitação de sonoridades instrumentais atinge um dos seus picos através de Kazuhito Yamashita como será analisado no capítulo seguinte.

¹⁶³ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la guitarra, libro cuarto* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971)

Capítulo III

3. A transcrição no século XX: a orquestra solista de Kazuhito Yamashita

Os procedimentos transcricionais analisados anteriormente surgiram de músicos simultaneamente intérpretes e compositores. O grau de empréstimo de obra é variável, contudo, a formação em composição é o elemento comum entre estes músicos. A transcrição do século XX terá como agente principal não o guitarrista compositor-transcritor mas o intérprete-transcritor. Andrés Segóvia, por exemplo, consolidou o seu repertório recorrendo à música de Johann Sebastian Bach, onde se inclui o arranjo da Chaconne BWV 1004.

O presente capítulo irá analisar um arranjo considerado revolucionário no repertório guitarrístico: Quadros de uma Exposição de Modest Mussorgsky, por Kazuhito Yamashita, transcrição reveladora de novas possibilidades instrumentais e expressivas.

Nascido em Nagasaki em 1961, Kazuhito Yamashita é reconhecido como um virtuoso único pela crítica e pelo público, fascinados pela sua extraordinária técnica e talento expressivo. As suas 75 gravações e numerosos arranjos originais de obras como Quadros de uma Exposição (Mussorgsky), O Pássaro de Fogo (Stravinsky), Scheherazade (Rimsky-Korsakov) e a Sinfonia do Novo Mundo (Dvořák), tornaram-no uma lenda no mundo da guitarra. Em 1978, Yamashita teve o seu recital de estreia no Japão e um ano mais tarde em Paris, onde venceu o prestigioso concurso da Radio France, tornando-se assim descrito como "revelação" e "fenómeno". Muito jovem apresenta-se em concerto no Canadá (Toronto Guitar Festival), Estados Unidos e Inglaterra. Apresentou-se em salas como o Musikverein de Viena e o Lincoln Centre de Nova Iorque. Em 1989, o Teatro Casals de Tokio, o mais prestigiado teatro japonês, apresentou a série "The World of Kazuhito Yamashita", composta por sete concertos em doze meses. O ponto alto da série foi a execução dos 24 Caprichos de Goya (Mario Castelnuovo-Tedesco). Esta série concluiu com as seis Sonatas e Partitas de Bach em duas noites seguidas. Novas séries de recitais seguiram-se em 1994 e 1999.

Para além das performances a solo, Yamashita toca igualmente em duo, bem como em ensembles de música de câmara, orquestras e artistas internacionalmente reconhecidos como Leonard Slatkin com a London Philharmonic Orchestra, Rafael Frhübeck de Burgos, Antoni Ros Marbá, Garcia Navarro, Pedro Halffter, Hiroyuki Iwaki, NHK Symphony Orchestra, Los Angeles Chamber Orchestra, Orquestra de la RTVW, Claudio Scimone e I Solisti Veneti, James Galway, Gary Karr, Michala Petri, Tokio String Quartet. Kazuhito Yamashita gravou para BMG (RCA), Crown Classics, Japan Victor, King Records e Alfa Records. As suas gravações incluem a obra completa de Fernando Sor em 16 CD's, uma colectânea de 5 Cd's com as Sonatas e partitas de Bach para violoncelo, violino, alaúde e flauta com transcrições da sua autoria. A gravação de Quadros de uma Exposição, editada em 1981 recebeu o prestigioso Deutsche Grammophon Award. Começou a estudar guitarra aos oito anos com o seu pai Toru Yamashita. Em 1972, com onze anos, venceu a Kyushi Guitar Competition e quatro anos mais tarde recebeu o primeiro prémio da All Japan Guitar Competition. Em 1997 ganhou três importantes concursos: Ramirez em Espanha, Alessandria em Itália e Concours de Radio France. Yamashita é um defensor da nova música e fez a estreia de mais de 60 novas obras, em particular composições da compositora japonesa Keiko Fujiie. Recebeu em 1999 o National Arts Festival Grand Prize do ministério da Cultura Japonês pelo seu CD "Japanese Guitar Music 1923-1948". Recentemente, apresenta-se em concerto com o quarteto de guitarra "Kazuhito Yamashita + bambini" onde toca com os seus filhos.¹⁶⁴

Para a transcrição da obra de Mussorgsky, Kazuhito Yamashita recorreu principalmente à versão original. Todavia, Fábio Zanon expressa a convicção de

¹⁶⁴

Kazuhito

Yamashita

Art

Circle.

"Biography".

http://www.ne.jp/asahi/yamashita/kazuhito/bio_e.htm

que Yamashita procurou igualmente reproduzir o colorido orquestral da versão de Ravel¹⁶⁵.

"Quadros de uma Exposição" de Modest Mussorgsky foi transcrito em 1980 e editado pela RCA Red Seal com a referência BMG BVCC 37291. A análise seguinte irá demonstrar as inovações técnicas e expressivas resultantes das diferentes fontes da transcrição. Entendemos seguir a ordem de execução de cada andamento anotando os aspectos que se afiguram relevantes para o tema presente.

3.1 Dados técnicos para a performance de Quadros de uma Exposição

Para a sua primeira edição de obra transcrita, Kazuhito Yamashita desenvolveu simbologia específica para efeitos e digitações. O quadro elaborado é o seguinte:

ch - Tocar com o dedo mínimo

$\textcircled{p}\textcircled{a}$ - Os dedos indicados dentro do círculo serão tocados em *polpastrello*

Pizzicato alla bartok

\uparrow - A corda ao ser solta não deve percutir contra o tampo

$\uparrow \times$ - A corda ao ser solta deverá percutir contra o tampo

Tambora:

x - Executar com \textcircled{p}

+ - Executar com \textcircled{a} ou \textcircled{m}

¹⁶⁵ Fábio Zanon, "A arte do violão - Programa XVIII Kazuhito Yamashita".
http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-18.html

Tremolos:

↑↓↑↓ - Executar o *tremolo* com um único dedo se indicado por *i* ou *ch*, imitando o efeito de bandolim ou executar *tremolo* em acorde



- Executar um arpejo rápido com *p i m a* durante a duração da nota



- Executar acorde em *tremolo* através de movimento de toda a mão e com a polpa dos dedos

Rasgueados:



- *Graneado*



- *Rasgueado seco*

Pontos de ataque:

② e ④ - Definem o local onde a mão direita deverá pulsar a corda, como apresenta a Figura III- 1,

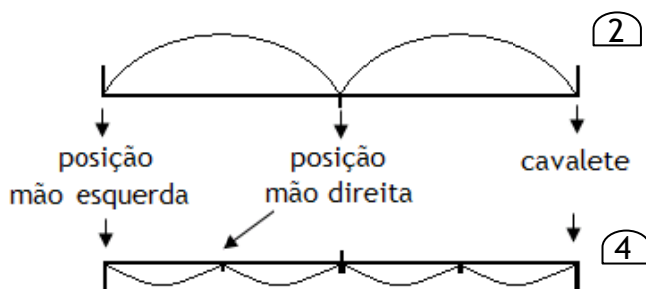


Figura III- 1 Pontos de ataque da mão direita

A transcrição encontra-se meio-tom abaixo da partitura original e esta relação intervalar mantém-se ao longo de toda a obra independentemente das tonalidades usadas.

A *scordatura* entre andamentos não é constante: 6ª corda em ré (*Promenade*, *Gnomus*, *Promenade*); 5ª corda em sol e 6ª em ré (*Il vecchio castello*, *Promenade*,

Tuileries, Bydlo); 5ª corda em lá, 6ª em ré (*Promenade*); 6ª corda em mi (*Ballet des poussins*); 6ª em ré (*Samuel Goldberg and Schmuyle, Limoges, Catacombae, Cum mortuis in lingua mortua, Baba-Yaga, La grande porte de Kiev*).

À semelhança do arranjo de Ravel para orquestra, Yamashita elimina a *Promenade* anterior a *Limoges, le marché*, uma primeira prova da influência de Ravel nesta transcrição.

A transcrição para guitarra indica todas as digitações de mão esquerda, e, em locais de técnica *hors norme* (colossal), escreve a digitação de mão direita. Como observado anteriormente, Yamashita identifica pontos de ataque para a mão direita. As indicações de articulação escritas por Mussorgsky encontram-se igualmente reproduzidas neste arranjo.

A análise seguinte foi elaborada com recurso adicional à gravação de 1981 e os títulos de andamentos estão de acordo com a partitura original de piano.

3.2 Promenade (I)



Figura III- 2 Mussorgsky, Promenade I, cc. 1-4¹⁶⁶



Figura III- 3 Yamashita/Mussorgsky, Promenade I, cc. 1-3¹⁶⁷

¹⁶⁶ Modest Mussorgsky, *Polnoe Sobranie Sochinenii* (Moscovo: Ed. Muzgiz, 1934) Versão electrónica: <http://imslp.org>.

¹⁶⁷ Modest Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition*. transc. Kazuhito Yamashita (Tóquio: Zen-On, 1983)

Kazuhito Yamashita tomou como fonte primária de notas e linhas melódicas a partitura original. A reprodução fiel de todas as notas, na guitarra, não é passível de execução. Assim, observa-se a supressão de notas, oitavas (dobradas no piano), bem como a constrição aproximação de linhas. O pensamento tímbrico de Yamashita encontra-se definido desde o início onde apresenta o tema da primeira “*Promenade*” *sulla stessa corda*. Como ilustra a Figura III- 3, Yamashita ao apresentar o tema principal na 4ª corda (com sonoridade metálica), em *marcato*, unifica em consequência o timbre. Estabelece assim um vínculo sonoro com a partitura de Ravel e alude ao trompete com o qual o compositor francês começou a sua orquestração.

Figura III- 4 Ravel/Mussorgsky, Promenade I, cc.1-3¹⁶⁸

Na partitura de Ravel, o acompanhamento homorrítmico executado pelos metais é seguido no compasso 9 de notas longas tocadas pelas cordas. Yamashita caracteriza esta modificação através de um salto de mão direita e transporta o *forte* inicial para um *mezzopiano sul tastiera*.

Ravel orquestrou o compasso 10 com oboés a dobrar a linha de violino I como observável na Figura III- 6. Yamashita reverte para esta orquestração ao recorrer ao *ponticello* em concordância com o processo de imitação de oboé descrito no método de Fernando Sor.

¹⁶⁸ Modest Mussorgsky, *Tableaux d'une exposition*, arr. Maurice Ravel (Moscou: Ed. Musyka, 1965) Versão electrónica: <http://imslp.org>.



Figura III- 5 Yamashita/Mussorgsky, Promenade I, cc. 8-10

Figura III- 6 Ravel/Mussorgsky, Promenade I, cc.7-10

Durante a primeira *Promenade*, a interpretação de Yamashita encontra-se dependente a nível tímbrico dos diversos instrumentos da partitura de Ravel: *ponticello* para frases executadas pelo oboé; metálico (*non tanto sul ponticello*) em secções escritas para trompete ou grupo de metais; ataque normal ou *sul tastiera* em frases de cordas.

3.3 Gnomus

Yamashita altera a rítmica do baixo de seis colcheias para três semínimas, pois a *scordatura* (6^a - ré) não alcança o dó# necessário para a transcrição integral da

linha. A nota ré substitui o dó# (se transposto) da partitura original, conferindo uma presença rítmica e de registo grave ao primeiro motivo e gesto de Gnomus (Figura III- 8).



Figura III- 7 Mussorgsky, Gnomus, cc. 1-7



Figura III- 8 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc.1-6

Como processo contrastante, Yamashita emprega o *ponticello* ao repetir a frase principal. A versão de piano possui esta frase entre barras de repetição. Ravel, porém, orquestrou esta reiteração com celesta.



Figura III- 9 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc. 29-33

O recurso a *ponticello*, motivado pela procura de contraste e aproximação tímbrica à celesta, terá origem no conhecimento da versão orquestra.



Figura III- 10 Ravel/Mussorgsky, Gnomus, cc. 29-38 (celesta e harpa)

O conseqüente da frase pertencente ao *meno mosso* encontra-se na versão de piano, reproduzida na voz inferior como ilustra o compasso 75 da Figura III- 11.



Figura III- 11 Mussorgsky, Gnomus, cc. 69-76

O transcritor suprime as oitavas paralelas e adiciona um efeito de *tremolo* na voz superior. Este *tremolo*, de execução rápida, adiciona um efeito percussivo à conseqüente prolongação da nota. Maurice Ravel orchestra esta frase com um efeito de *tremolo* nos címbalos e, no conseqüente, os violinos realizam o percurso descendente cromático em mínimas e em fortíssimo (Figura III- 13).

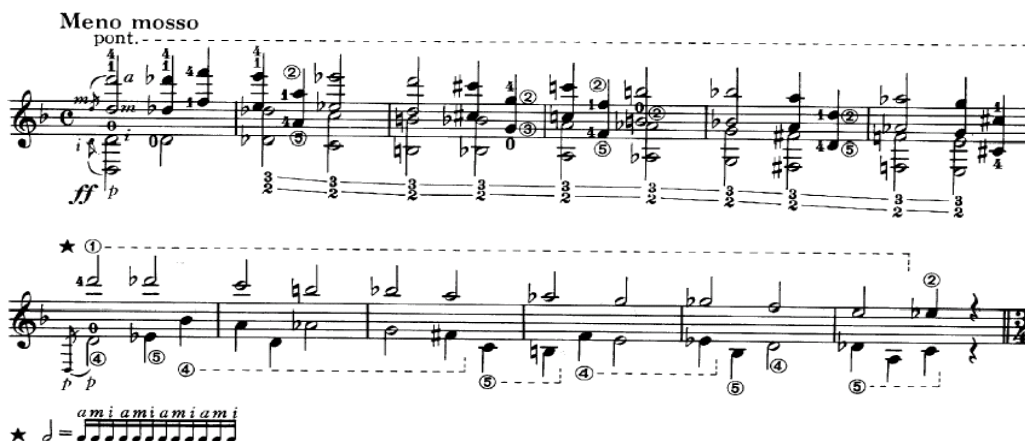


Figura III- 12 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc.69-80

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.b.

Fag.

C-fag.

II. III a 2

Tr.-bo

Tr.-ne
e
Tuba

Timp.

Frusta

P-tti

Cassa

port.

ff

port.

ff

port.

ff

Archi

Figura III- 13 Ravel/Mussorgsky, Gnomus, cc. 71-78

O *meno mosso* é seguido pela repetição da frase principal. Como processo de variação, a frase é acompanhada de um *ostinato* composto por *trillo* e sextinas ascendentes e descendentes (Figura III- 14).



Figura III- 14 Mussorgsky, Gnomus, cc.81-86

Yamashita executa as sextinas com *glissandi* como demonstra a Figura III- 15. A observação da partitura demonstra como a execução do *trillo* e acordes tal como transcrito nos compassos 85, 87 e 88 não será exequível dada a extensão de mão necessária e *tempi* de interpretação. A audição da gravação esclarece quanto à continuidade do *trillo*: os compassos com voz superior apenas têm *trillo* após o ataque da segunda figura, mais longa. É de assinalar a grande dificuldade de execução desta secção de *Gnomus* em guitarra.



Figura III- 15 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc. 85-88

Este andamento é concluído com uma frase cujas linhas percorrem direcções contrárias em *velocíssimo* e *con tutta forza*. A versão para guitarra não pode conter as duas linhas que partem de um ponto concêntrico até um acorde com mais de quatro oitavas (mi1-sol5). Yamashita coloca a voz superior com um acompanhamento homorrítmico de dominante durante todo o percurso ascendente. O carácter percussivo da execução rememora a linha de tambor da partitura de Ravel (Figura III- 18). A versão de orquestra não contém nenhuma nota para além das presentes na partitura de Mussorgsky e recria o efeito de afastamento de linhas melódicas original.



Figura III- 16 Mussorgsky, Gnomus, cc.104-109

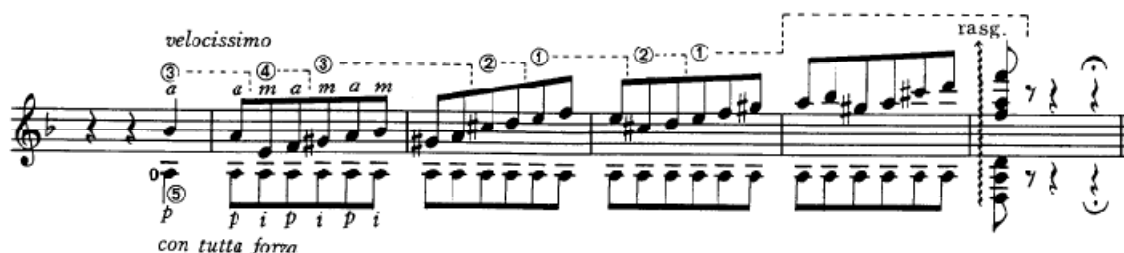


Figura III- 17 Yamashita/Mussorgsky, Gnomus, cc. 104-109



Figura III- 18 Ravel/Mussorgsky, Gnomus, cc. 104-109

3.4 Promenade II

O transcritor privilegiou a partitura de piano como fonte principal e não segue literalmente as cores da versão orquestral neste andamento. Em Ravel, os sopros iniciam esta segunda *promenade*: trompa solo e fagote alternam a enunciação do tema enquanto acompanhados pelos restantes sopros.



Figura III- 19 Mussorgsky, Promenade II, cc.1-4



Figura III- 20 Mussorgsky/Yamashita, Promenade II, cc.2-4

Yamashita recorda a trompa, instrumento com o qual começa este andamento, através da execução simbolizada por ②. Através deste símbolo é pedido ao intérprete o ataque da corda no ponto situado exactamente uma oitava acima. Atinge assim o ponto máximo de diâmetro da vibração da corda, descrito por Emílio Pujol como *“o som mais puro, o da pulsação na metade da corda, onde se forma o nó do primeiro harmónico (...)”*¹⁶⁹.

Para possibilitar a execução polifónica, Yamashita incorpora harmónicos às notas normais tanto na linha principal como no acompanhamento. O resultado tímbrico não se enquadra nem no perfil orquestral da versão de Ravel nem os artifícios guitarrísticos têm o perfil tímbrico e sonora da partitura original. Consistem em elementos de expansão de registo da guitarra e são uma iniciativa do intérprete (Figura III- 20).

¹⁶⁹ Emílio Pujol, *El dilema del sonido en la guitarra* (Buenos Aires: Ed. Ricordi, 1934), 15

3.5 Il Vecchio Castello

Yamashita executa o primeiro acorde com a polpa de anelar e polegar e tal sonoridade remete para o primeiro ataque dos violoncelos *con sordina*. O fagote ataca a nota pertencente à linha inferior um tempo após o início do andamento (Figura III- 22) e tal ataque não existe na partitura de Mussorgsky ou Yamashita. A voz do fagote é executada na sexta corda, com um registo sonoro quase metálico, para se distinguir do ataque normal com o qual se deverá interpretar a melodia pertencente ao saxofone (Figura III- 21).

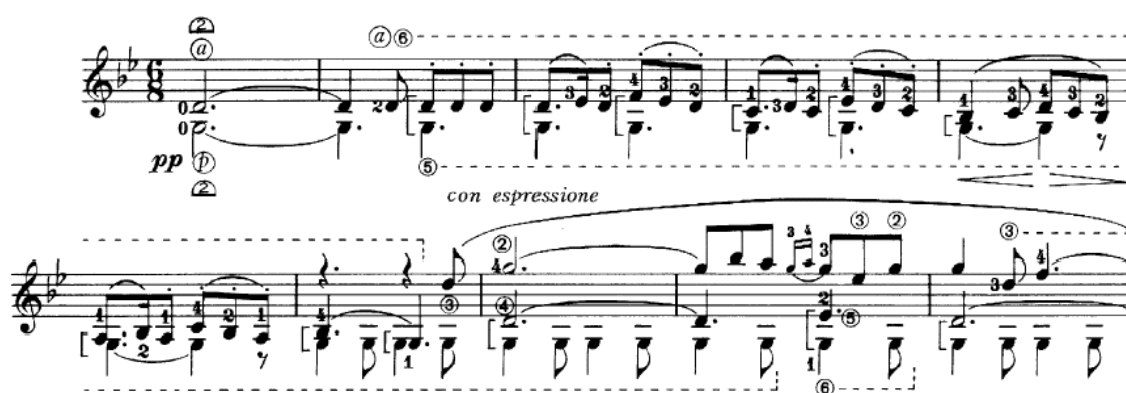


Figura III- 21 Mussorgsky/Yamashita, Il vecchio castello, cc. 1-10

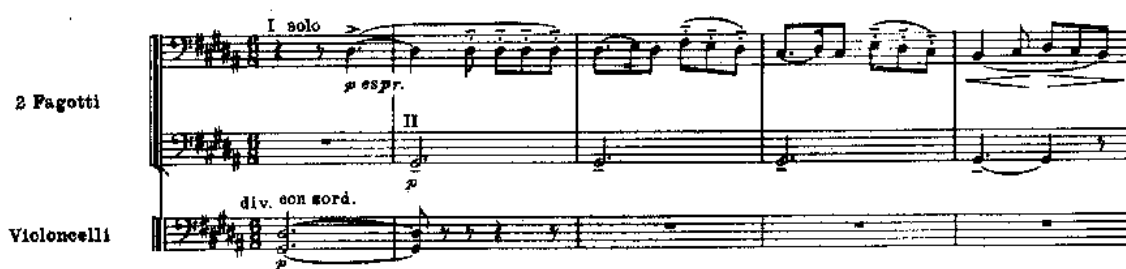


Figura III- 22 Mussorgsky/Ravel, Il vecchio castello, cc. 1-5

Um efeito já referido por Fernando Sor é a utilização da unha junto do cavalete para reprodução do timbre do oboé, instrumento de carácter nasalado segundo o

autor¹⁷⁰. Em *"Il vecchio castello"*, Yamashita apresenta e realiza uma sonoridade imitativa recorrendo a unha e posição de ataque (Figura III- 23). Adicionalmente, o guitarrista executa o ataque com o dedo mínimo, na partitura indicado por *ch* (*chiquito*). O método de ensino guitarrístico moderno não privilegia o exercício deste dedo e por razões fisiológicas menos explorado pela técnica guitarrística. O seu uso é, no entanto, eleito por Yamashita para representar o oboé. Neste exemplo, o dedo mínimo realiza movimentos ascendentes e descendentes em notas isoladas da melodia. Os acordes arpejados, existentes no tempo forte de cada compasso, usam o dedo mínimo e Yamashita mantém a unidade tímbrica. Estabelece portanto, uma distinção entre a secção de cordas e oboé solo tal como presente na orquestração de Maurice Ravel (Figura III- 24).

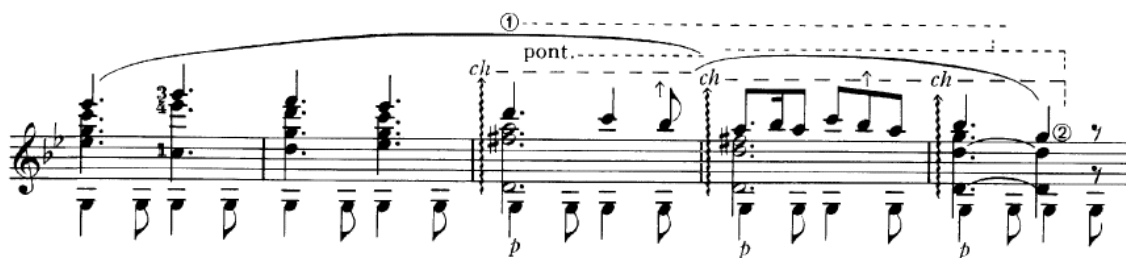


Figura III- 23 Mussorgsky/Yamashita, *Il vecchio castello*, cc. 33-37

¹⁷⁰ Sor, Fernando; *Methode pour guitare* - revisão N. Coste; Ed. Schoenberg



Figura III- 24 Mussorgsky/Ravel, Il vecchio castello, cc. 33-37

3.6 Promenade III

A terceira *promenade* apresenta, na partitura de Ravel, o antecedente do tema através do trompete e o consequente, com a tuba. A partitura de Yamashita pede a interpretação da semi-frase correspondente à tuba com polpa de polegar (Figura III- 25).



Figura III- 25 Mussorgsky/Yamashita, Promenade III, cc. 2-4

O recurso a harmônicos não é representativo de um timbre instrumental específico mas sim um processo de alargamento do registo guitarrístico.

3.7 Tuileries

O andamento representativo de “*Dispute d’enfants après les jeux*” suprime as vozes internas quando a melodia apresenta figuras em semicolcheias.



Figura III- 26 Mussorgsky, Tuileries, cc. 1-3



Figura III- 27 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 1-2

O processo de supressão das vozes interiores aquando da presença de notas rápidas na voz superior ou inferior mantém-se ao longo de todo este andamento excepto no exemplo seguinte:



Figura III- 28 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 6-8

No compasso 8, Yamashita suprime as vozes inferiores do quarto tempo com o propósito de executar a escala descendente com maior fluência.



Figura III- 29 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 17-21

No compasso 20 (Figura III- 29), Yamashita executa a frase na *tastiera* e simula assim as diferentes cores usadas por Ravel. A entrada do clarinete, contrasta com a frase anterior tocada pelos violinos (*sul tasto*) e flauta (Figura III- 30).

Figura III- 30 Mussorgsky/Ravel, Tuileries, cc. 18-20

Entre os compassos 23 e 25, a partitura original de piano, tal como a transcrição de guitarra, contém a passagem de *mezzoforte* a *piano*. Ravel, no seu arranjo escreve uma diferente relação dinâmica ao apresentar *ff* seguido de *p subito*. Yamashita usa o dedo mínimo andamento para o *p subito* dada a sua configuração natural e leveza, força e conseqüente poder de ataque. O resultado sonoro ténue deste ataque difere do acorde executado pelo polegar em *polpastrello* (Figura III- 31).



Figura III- 31Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 24-25

A execução de acordes com polegar em *polpastrello* foi igualmente o processo seleccionado por Yamashita para concluir este andamento (Figura III- 32).



Figura III- 32 Mussorgsky/Yamashita, Tuileries, cc. 28-30

Neste último acorde, Yamashita procura reproduzir o timbre do ataque final da versão de Ravel. A partitura orquestral termina com um acorde tocado pelas cordas em *pizzicato* e harpa, acorde este posterior à linha melódica ascendente do clarinete.

Figura III- 33 Mussorgsky/Ravel, Tuileries, cc. 28-30

3.8 Bydlo

O quarto quadro apresenta na versão original um *ostinato* de três notas na linha inferior de piano, *ostinato* existente ao longo de toda a peça. O arranjo para guitarra supprime as duas notas superiores do acorde por impossibilidade instrumental.



Figura III- 34 Mussorgsky, Bydlo, cc. 1-5

A nível dinâmico, Yamashita não segue a indicação *ff* presente no início da versão original mas aproxima-se da dinâmica escrita na versão orquestral (*pp*).

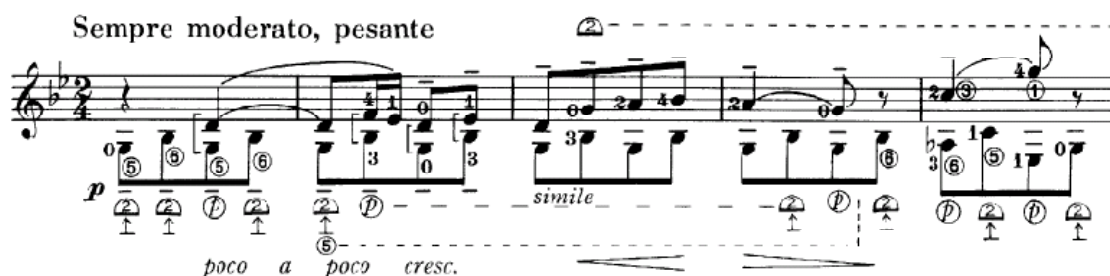


Figura III- 35 Mussorgsky/Yamashita, Bydlo, cc. 1-5

Timbricamente, Yamashita usa o mesmo processo de imitação da tuba anteriormente realizado na terceira *promenade*, i.e. polegar em *polpastrello*. Adicionalmente, Yamashita aponta 2 como ponto de colocação da mão direita para a interpretação da melodia a partir do 3º compasso. O uso de *pizzicato alla Bartok* (↑) não percussivo permite um ataque de carácter sonoro fechado que recorda a indicação orquestral presente na secção de cordas, *pp con sordina* (Figura III- 36).

2 Fagotti

Contrafagotto

Tuba

Violoncelli div.

Contrabassi div.

pp poco a poco cresc.

pp poco a poco cresc.

sola

pp poco a poco cresc.

con sord.

pp poco a poco cresc.

con sord.

pp poco a poco cresc.

con sord.

pp poco a poco cresc.

con sord.

pp poco a poco cresc.

sim.

sim.

sim.

sim.

sim.

Figura III- 36 Mussorgsky/Ravel, Bydlo, cc. 1-6

Yamashita utiliza o *rasgueado* em três acordes deste andamento, a partir do segundo tempo do compasso 36 e no início dos compassos 37 e 38 (Figura III- 37). Estes acordes em *rasgueado* coincidem com a entrada da harpa, dos acordes executados pelas cordas em *multiple stopping* e do crescendo orquestral.

19

rasg.

rasg.

sempre pesante e poco allargando

sf

sf

sf

sf

con tutta forza

rasg.

Ossia

ami amiami

Figura III- 37 Mussorgsky/Yamashita, Bydlo, cc. 36-41

Seguidamente (cc. 38-47), a versão de guitarra apresenta um *tremolo* em quiálteras de nove semifusas por colcheia. À semelhança de *Gnomus* (Figura III- 12), o *tremolo* está relacionado com a versão orquestral, onde, a partir do compasso 38, o tambor executa notas repetidas em semifusas e em *forte* (Figura III- 38). A versão de guitarra apresenta no entanto uma *Ossia*, tecnicamente mais acessível. Nesta alternativa, Yamashita escreve a melodia dobrada em oitavas tal como na fonte original (Figura III- 39).

Figure III-38 is a musical score for Mussorgsky/Ravel, Bydlo, measures 36-41. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), Cor, Timp, Cassa, Arpa, Violini (V-ni), Violoncelli (V-le), and Contrabassi (C-b.). The right page shows measures 42-47, including parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), Cor, Tuba, Timp, Tam-tam, Cassa, Arpa, and Archi. The score is in G major and 3/4 time, with various dynamics and articulations.

Figura III- 38 Mussorgsky/Ravel, Bydlo, cc. 36-41

Figure III-39 is a musical score for Mussorgsky, Bydlo, measures 38-42. The score is written for piano and includes a tempo marking of *sempre pesante e poco allargando* and a dynamic marking of *con tutta forza*. The piece features a heavy, slow-moving melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Figura III- 39 Mussorgsky, Bydlo, cc. 38-42

Nos compassos 54 e 55, Yamashita indica pela primeira vez o ataque de notas em *tambora* (Figura III- 40). Apesar da conotação percussiva deste efeito, o guitarrista não transcreve o instrumento de percussão da partitura de Ravel. Cria, inspirado pela citação percussiva anterior, um espaço tímbrico diferente entre ataque normal e *tambora* e recria o contraste entre ataque com arco e *pizzicato* da versão orquestral (Figura III- 41).

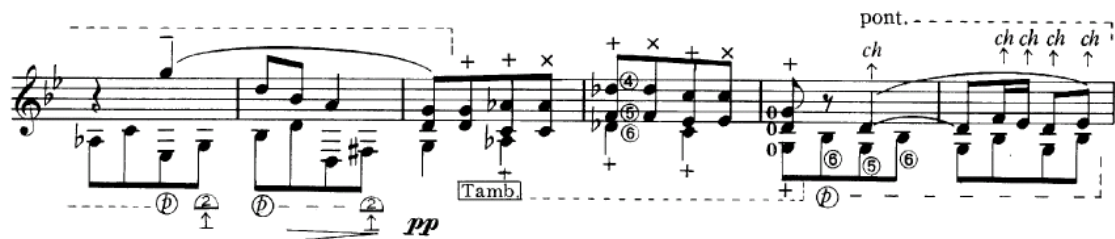


Figura III- 40 Mussorgsky/Yamashita, Bydlo, cc. 52-57

Figura III- 41Mussorgsky/Ravel, Bydlo, cc. 52-57

Com o intuito de reproduzir a frase de trompa (solo) *con sordina*, Yamashita recorre ao dedo mínimo durante os compassos 56 e 57. A sonoridade de carácter metálico da surdina de trompa encontra o seu paralelo através do dedo mencionado em *ponticello*.

3.9 Promenade IV

A versão para guitarra está dividida em quatro secções tímbricas. Primeiramente, Yamashita realiza o antecedente da frase A em harmónicos no registo sobre-agudo da guitarra (cc. 1-2). Através de harmónicos, procura reproduzir o registo de piano e estabelece uma marca tímbrica à primeira apresentação do tema. Na versão orquestral, as flautas são os primeiros instrumentos a apresentar o tema.



Figura III- 42 Mussorgsky, Promenade IV, cc. 1-3

Figura III- 43 Mussorgsky/Ravel, Promenade IV, cc. 1-3

Seguidamente (cc. 3-4), Yamashita indica (4), como ponto de ataque da mão direito e confere ao consequente um timbre metálico paralelo ao oboé, instrumento que realiza esta frase na versão de Ravel. A frase B' (cc. 5-6) pertencente aos violoncelos e contrabaixos é na versão de guitarra interpretada em ataque normal. Para a conclusão de B (cc. 7-8), Ravel usa o *tutti* e concede

8va
(i)a

XVI (IV) XVII (V) XVI (IV) XVI (IV) XVII (V) XVI (IV)

XVII (V) XIX (0) XVI (IV) IX (IV) XII (V) XI (IV) X (II) XVI (IV)

f *dim.*

Este andamento termina com uma Coda antecipatória de *Ballet des poussins dans leurs coques* mas suprime as *appoggiaturas* presentes na versão original.

A transcrição de todos os acordes da primeira frase deste andamento para guitarra causaria uma elevada complexidade técnica e consequente interpretação em *tempi* mais lentos (Figura III- 45). Assim, Kazuhito Yamashita simplifica a linha inferior presente no original, executando a nota mais grave do acorde da mão esquerda (Figura III- 46).

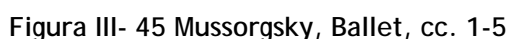




Figura III- 46 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 1-4

Arranjo instrumental análogo encontra-se na versão orquestral onde a harpa tem a linha inferior simplificada de acordes para uma nota (Figura III- 47). A transcrição para guitarra coloca esta nota uma oitava acima e a execução do acompanhamento é realizada em corda *al aire*. A corda solta permite uma maior liberdade de movimentos da mão esquerda exclusivamente ocupada com os acordes da voz superior.



Figura III- 47 Mussorgsky/Ravel, Ballet, cc. 1-4 (harpa)

Uma outra simplificação de vozes intermédias surge na frase ascendente posterior ao antecedente (Figura III- 47). O intervalo de terceira é suprimido e fica apenas a voz superior. Yamashita digita a voz superior com mínimo, dedo novamente usado para reproduzir o timbre do oboé, instrumento principal nesta frase.



Figura III- 48 Mussorgsky, Ballet, cc. 5-8



Figura III- 49 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 5-8

Existe, em Yamashita, uma oitavação da linha inferior do compasso 13 para 14 de modo a acomodar o registo sobre-agudo da melodia principal. A oitavação surge num salto de oitava e converte-se consequentemente em intervalo de uníssono. A voz inferior continua o seu percurso ascendente e no compasso 17 sobrepõe-se em registo à voz superior. As duas linhas convergem para um uníssono realizado na primeira e segunda cordas com um ataque realizado em *polpastrello* (Figura III- 51).



Figura III- 50 Mussorgsky, Ballet, cc. 16-22

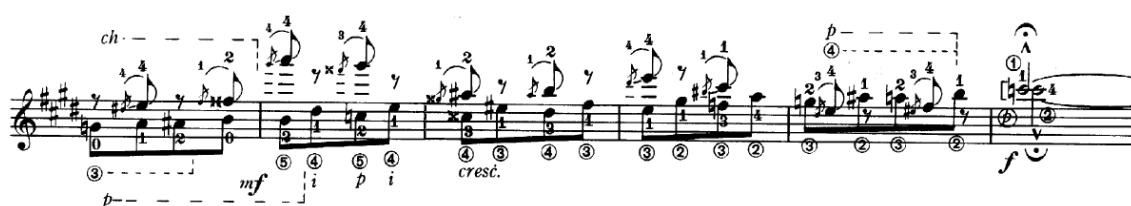


Figura III- 51 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 16-21

O Trio seguinte é formado por duas secções, cada uma com oito compassos. Ambas as partes são repetidas integralmente na partitura original. O início da primeira parte é formado por *trillos* na voz superior com a segunda voz a acompanhar à terceira (Figura III- 52).



Figura III- 52 Mussorgsky, Ballet, cc. 23-27

Yamashita não realiza as repetições como Mussorgsky mas utiliza a repetição os efeitos evocativos da versão de Ravel onde cada repetição é reorquestrada. Na partitura de orquestra, os primeiros violinos executam em *divisi* a linha superior com *trillo* tal como escrito na obra de piano. A segunda frase dos violinos contém igualmente esta linha ornamentada. Yamashita, para criar maior contraste e idiomatismo transcreveu as duas frases de flauta para a voz superior. A primeira frase de flauta consiste em colcheias em *staccato* antecedidas por uma *acciaccatura* (Figura III- 53). Yamashita transcreve a ornamentação curta mas prolonga a duração da nota principal de modo a esta estar ligada à seguinte (Figura III- 54).



Figura III- 53 Mussorgsky/Ravel, Ballet, cc. 23-26 (flauta)

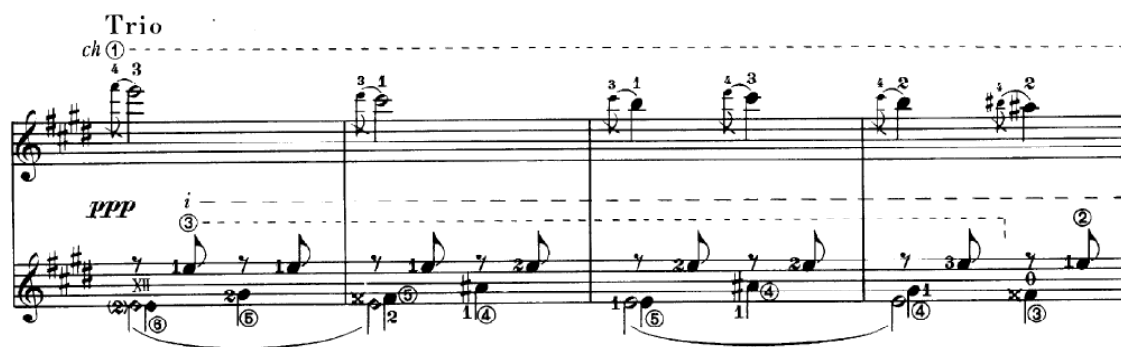


Figura III- 54 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 23-26

Para a segunda frase de flauta, Ravel mantém a *acciaccatura*, realiza uma *diminution* do primeiro tempo para quatro semicolcheias seguidas de uma colcheia em *staccato* com pausa (Figura III- 55). Yamashita sugere como digitação um ataque de dupla corda para cada um dos dedos da mão direita. A sequência *i-ch-a-m* realiza assim as duas notas pertencentes às flautas em *divisi* (Figura III- 56).



Figura III- 55 Mussorgsky/Ravel, Ballet, cc. 31-34 (flauta)

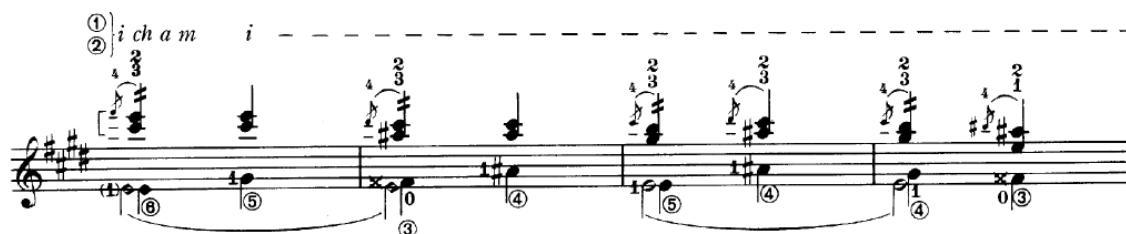


Figura III- 56 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 31-34

A segunda secção do Trio encontra-se novamente repetida na partitura original de piano. Yamashita transcreveu integralmente a partitura de piano para a primeira execução da frase e à semelhança de Ravel, rearranja a repetição. Para a repetição, Yamashita tomou como fontes as vozes do violino, contrabaixo e triângulo, este último retratado através de harmônicos sobre-agudos, realizados na posição XXXXVIII (Figura III- 57).



Figura III- 57 Mussorgsky/Yamashita, Ballet, cc. 47-51

3.11 Deux juifs, l'un riche et l'autre pauvre

Yamashita apropria-se da indicação *Sul G* escrita por Maurice Ravel para os primeiros e segundos violinos que significa a execução da melodia na mesma corda ao longo de todo o andamento.

60 Andante

Violini I sul G *f*

Violini II sul G *f*

Viole *f* div. unis. 3 div. unis. 3 div. unis. 3

Violoncelli *f*

Contrabassi *f*

Figura III- 58 Mussorgsky/Ravel, Deux Juifs, cc. 1-2 (cordas)

A digitação de guitarra coloca a melodia superior na terceira corda e a oitava inferior entre a quinta e sexta cordas. A coerência de digitação da melodia relativa a Samuel Goldenberg é mantida através de ligados duplos e *glissandi*.

[illegible]

Figura III- 59 Mussorgsky/Yamashita, Deux Juifs, cc. 1-2

A segunda frase retrata Schmuyle, na partitura de Ravel, através do trompete *con sordina*. A transcrição de guitarra indica *chiquito* como o dedo a executar toda a linha superior na secção de *Andantino*. Novamente, esta digitação como meio para caracterizar um timbre metálico e nasal presente na partitura orquestral (Figura III- 61).



Figura III- 60 Mussorgsky/Ravel, Deux Juifs, cc. 9-10



Figura III- 61 Mussorgsky/Yamashita, Deux Juifs, cc. 9-10

3.12 Limoges. Le marché

No compasso introdutório, Yamashita aumenta o espaçamento intervocal, entre a terceira e a segunda voz, de um intervalo de terceira para décima. A execução com *polpastrello* remete timbricamente para a partitura de Ravel, onde as quatro trompas iniciam este andamento. Durante o compasso seguinte (c.2), o transcritor simplifica ritmicamente a linha inferior e esta passa de 16 semicolcheias para duas mínimas. Durante o terceiro compasso, Yamashita realiza entretecimento com as notas presentes no acompanhamento polifônico original.



Figura III- 62 Mussorgsky, Limoges, cc. 1-2



Figura III- 63 Mussorgsky/Yamashita, Limoges, cc. 1-2

A transcrição para guitarra simplifica de seguida as vozes com notas repetidas de acompanhamento e dá primazia ao diálogo entre voz inferior e superior (Figura III- 64).

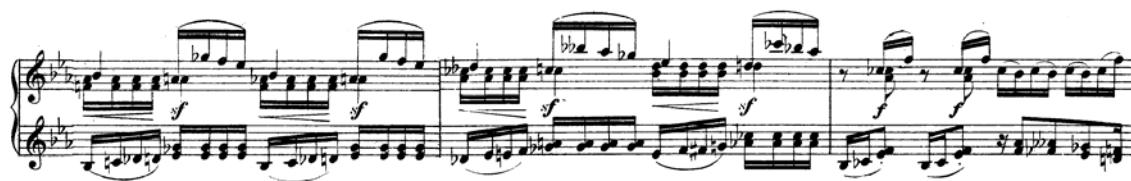


Figura III- 64 Mussorgsky, Limoges, cc. 6-8

A inclusão de harmónicos, no compasso 8, remete para a partitura orquestral onde, as duas notas (si b e mi) são executadas em *ff* e na oitava acima do original. A liberdade digital proporcionada pela execução de harmónico natural permite o rápido retorno da mão esquerda às primeiras posições.



Figura III- 65 Mussorgsky/Yamashita, Limoges, cc. 6-8

A segunda metade do compasso 10 consiste em acordes realizados com *polpastrello*, em conformidade com a partitura de Ravel onde tais acordes são executados pela harpa. A partir do terceiro e quarto tempo do compasso seguinte, a execução das notas superiores é feita através de ataques de dupla corda com *a-m* enquanto o polegar realiza um percurso melódico ascendente (Figura III- 66).



Figura III- 66 Mussorgsky/Yamashita, Limoges, cc. 10-12

①
a m a m

ff ③
p i p i

④
dim.

A coda deste andamento consiste em 4 compassos de fusas em *ff* que ligam directamente ao andamento seguinte. Yamashita mantém sempre na transcrição as notas provenientes do registo mais grave e do registo mais agudo. Varia no entanto a inclusão de notas provenientes de vozes intermédias conforme as possibilidades idiomáticas (Figura III- 69).

[illegible]

Meno mosso sempre capriccioso

ff

194

3.13 Catacombae, sepulcrum romanum

Após três compassos com oitavas em *fermata* surgem, no compasso seguinte, acordes em *ff* e *sf*. Yamashita com o intuito de prolongar a presença sonora destes acordes realiza arpejos ascendentes (*p-i-m-a*) onde cada uma das notas tem a duração de semifusa, segundo a gravação do transcritor (Figura III- 72). A reiteração compensatória, quando considerado o curto tempo de sustentação oferecido pela guitarra, permite assim um maior controlo da dinâmica indicada por Mussorgsky. A construção, proporcionada pelos arpejos, de uma sonoridade contínua, inspira-se na partitura de Ravel, onde os metais e madeiras executam este andamento.



Figura III- 70 Mussorgsky, Catacombae, cc. 1-7

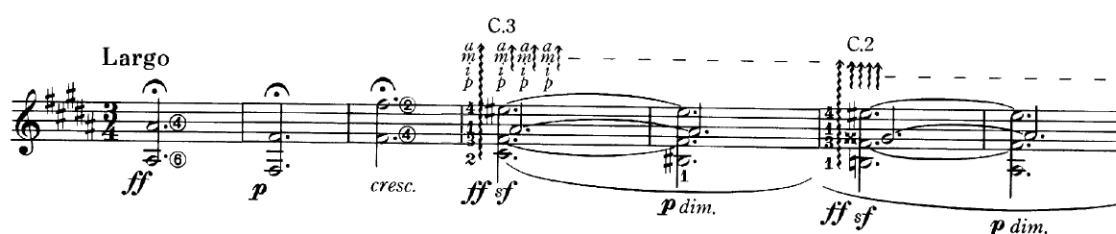


Figura III- 71 Mussorgsky/Yamashita, Catacombae, cc. 1-7



Figura III- 72 Arpejo executado por Yamashita na sua gravação, c.3

A realização de *rasgueados* repetidos surge pela primeira vez em toda obra no compasso 14 deste andamento. A projecção sonora desta técnica responde à

necessidade de realização de crescendo e de ataque simultâneo de todas as cordas (Figura III- 73).



Figura III- 73 Mussorgsky/Yamashita, Catacombae, cc. 12-17

A partir do compasso 18 e até ao compasso 22, surge uma melodia sobre estes acordes arpejados. Yamashita mantém os arpejos contínuos e acrescenta uma nota no registo superior através de dedo médio. Existe consequentemente um cruzamento na mão direita, i.e. o médio pulsa notas superiores ao anelar. O uso de anelar encontra-se comprometido pela estrutura do arpejo de acompanhamento: o dedo anelar antecipa o tempo forte (onde se realiza a melodia) e a sua rápida repetição não é viável.

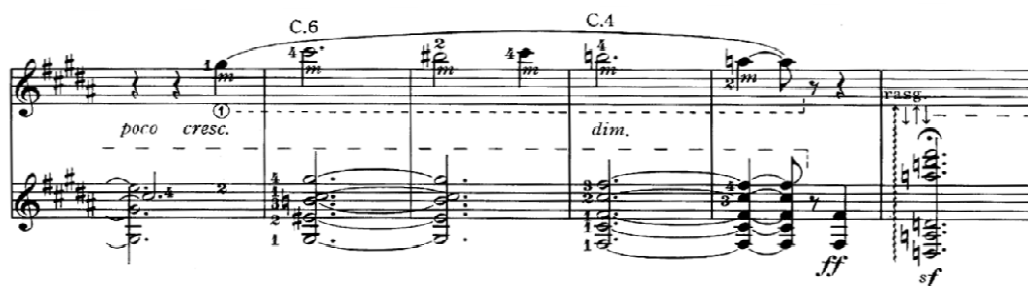


Figura III- 74 Mussorgsky/Yamashita, Catacombae, cc. 18-23



Figura III- 75 Execução de arpejo e melodia por Yamashita na sua gravação, c.3

3.14 Con mortuis in lingua morta

O intervalo de oitava, com o qual se realiza o efeito de *tremolo* da partitura de piano é suprimido da versão de Yamashita. O *tremolo* de Yamashita é executado numa única nota e com um dedo em movimentos de *dedillo*. Inicialmente, o *tremolo* está digitado para execução com indicador, todavia, no quarto compasso, o processo de repetição da nota é realizado com o dedo mínimo.



Figura III- 76 Mussorgsky/Yamashita, Con mortuis, cc. 1-4

Esta transição do processo mecânico é justificada pela versão orquestral de Ravel. O *tremolo* inicial, executado pelos primeiros violinos em *divisi con sordina* transita para os segundos violinos e violas. A oitavação acontece agora em dois instrumentos e não apenas numa linha instrumental.

Figura III- 77 Mussorgsky/Ravel, Con murtuis, cc. 1-5

Ao longo deste andamento, os *tremoli* pertencentes a *primi violini*, são realizados com indicador, com exceção do penúltimo e último compassos onde o indicador deve aflorar notas em harmónico.

Para contraste tímbrico, os *tremoli* digitados com *chiquito*, pertencem a *tremoli* realizados por violino II e viola ou violoncelo e contrabaixo.

A partir de compasso 12, a voz superior é alternadamente realizada com índice ou mínimo em *dedillo* (Figura III- 78). A mudança de dedo é novamente fundamentada pela partitura orquestral, onde o *tremolo* de primeiros violinos dialoga com harmônicos de violoncelo e contrabaixo, igualmente em oitava (Figura III- 79).

Figura III- 78 Mussorgsky/Yamashita, Con mortuis, cc. 13-16

Figura III- 79 Mussorgsky/Ravel, Con mortuis, cc. 13-16

3.14 La cabane sur des pattes de poule (Baba-Jaga)

O penúltimo andamento de "Quadros de uma Exposição" tem a forma A-B-A, com as seguintes indicações metronômicas: *Allegro con brio, feroce* / *Andante mosso* / *Allegro molto*. Segundo a gravação de Yamashita, o *Allegro con brio*, é executado a $\text{♩} \approx 225$, *Andante mosso* a $\text{♩} \approx 80$ e o *Allegro* final novamente $\text{♩} \approx 225$. Os rápidos *tempi* nos quais se desenrola este andamento, bem como a polifonia conservada na transcrição, requerem novos processos de digitação. A repetição de dedos de mão esquerda em linhas melódicas com intervalos de segunda menor permite: a) através de *glissando* realizar o *sforzando* indicado e, simultaneamente uma rápida passagem entre notas (compasso 7 e 8, Figura III- 80); b) disponibilizar os dedos não usados na posição transportada de forma a alargar as possibilidades de digitação (compasso 10, Figura III- 80); c) manter a continuidade das restantes vozes (compasso 33-35, Figura III- 81); d) executar *acciaccature* (compasso 35, Figura III- 81)



Figura III- 80 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 7-11



Figura III- 81 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 31-35

A nível de mão direita, apresentam-se digitações incomuns para resolução da densidade polifónica transcrita: a) ataque simultâneo, em tempo forte, de anelar e polegar seguido de médio e indicador com cruzamento de dedos, i.e. anelar em corda mais grave que dedo médio (Figura III- 82); b) o mesmo ataque (a/p seguido de m/i), sem cruzamento digital (Figura III- 83), linha superior em notas repetidas e linha inferior com intervalos de oitava; c) ataque simultâneo

de anelar e médio enquanto o dedo indicador aflora harmónico na primeira corda (Figura III- 84).



Figura III- 82 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 17-21



Figura III- 83 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 208-211

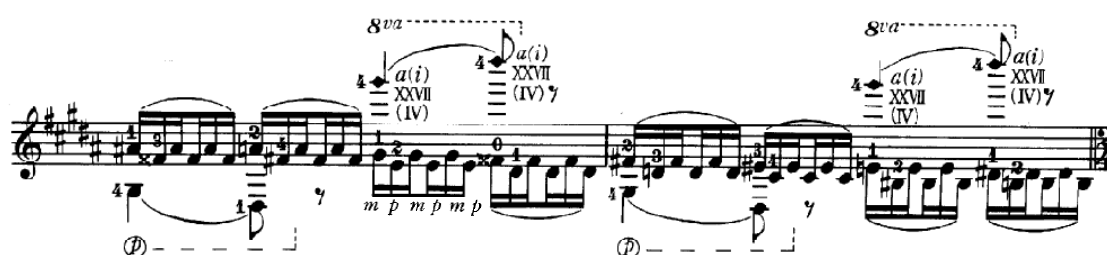


Figura III- 84 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 105-106

A digitação apresentada de seguida, é maioritariamente associada a divisões ternárias (*a-m-i*) ou tremoladas (*p-a-m-i*), é usada binariamente por Yamashita. Após iniciar com dedo médio, mantém o gesto circular de pulsação, no entanto, agrupado em grupos de duas notas como demonstra a Figura III- 85.



Figura III- 85 Mussorgsky/Yamashita, Baba-Jaga, cc. 46-50

A influência da partitura de Ravel é observável no exemplo acima mencionado, onde a repetição de nota (compasso 48) foi inspirada pela parte de primeiros violinos (Figura III- 86) e não pela obra original (Figura III- 87).



Figura III- 86 Mussorgsky/Ravel, Baba-Jaga, cc. 46-52 (Violino I e II)

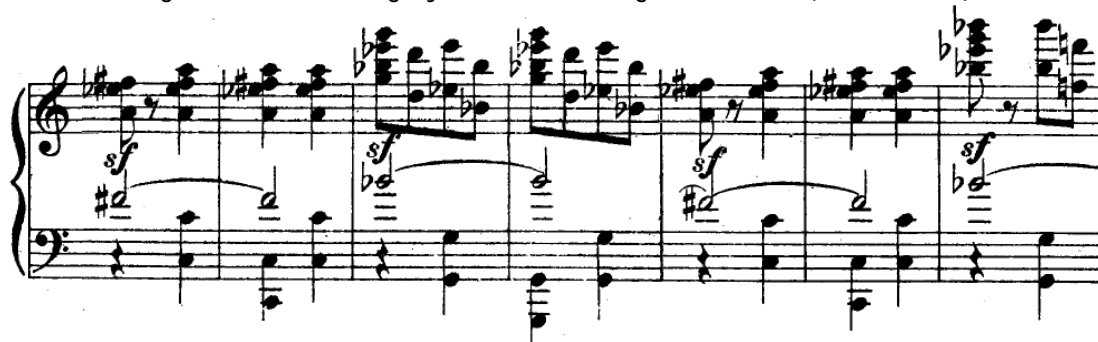


Figura III- 87 Mussorgsky, Baba-Jaga, cc. 46-52

A influência da versão orquestral verifica-se igualmente na Figura III- 84, onde se observa a inclusão de harmónicos na transcrição de Yamashita. Tais notas, na partitura de Ravel, são executadas pelos arcos em harmónico (Figura III- 88).

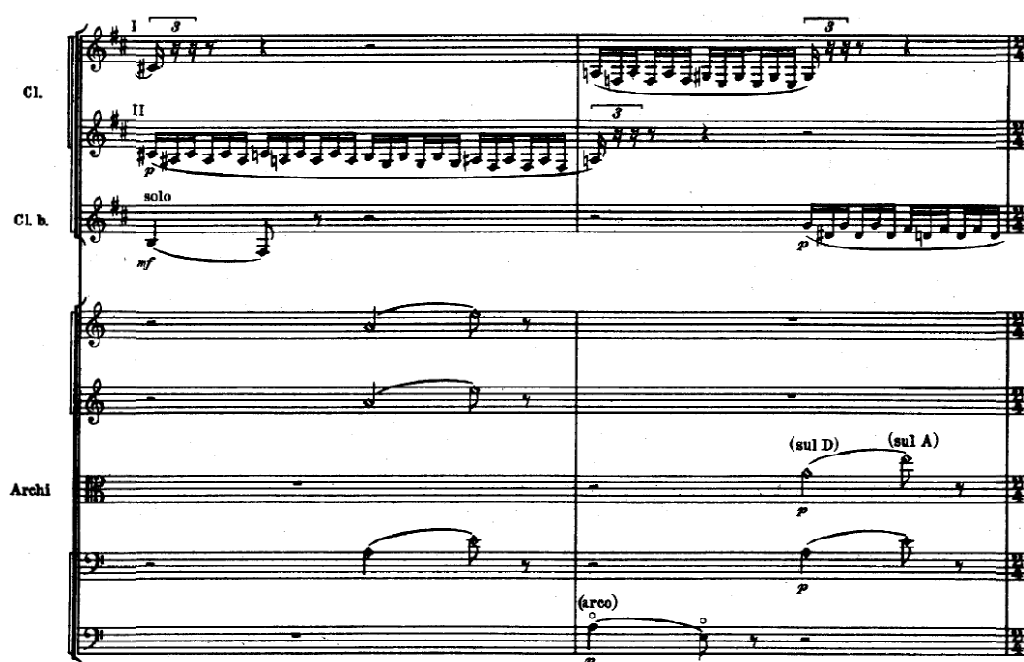


Figura III- 88 Mussorgsky/Ravel, Baba-Jaga, cc. 105-106

3.15 La grande porte / Dans la capitale de Kiev

A execução dos acordes iniciais, com *polpastrello*, remete para a partitura orquestral, onde, para a exposição (cc.1-21), Maurice Ravel privilegiou a secção de sopros.



Figura III- 89 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 1-6

2 Fagotti
Contrafagotto
4 Corni (F)
3 Trombe (C)
3 Tromboni
e
Tuba
Timpani
Piatti
Cassa

Figura III- 90 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 1-6

O contraste tímbrico surge no compasso 22 com ataque em *rasgueado* nos acordes de tempo forte discriminados, e, ataque normal, com unha, nos restantes acordes. A marca orquestral 109 (compasso 22) onde se realiza o tema principal do último andamento é um momento de grande densidade (3 flautas, 3 oboés, 2 clarinetes, clarinete baixo, dois fagotes, contra-fagote, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, tuba, pratos, tímpanos, *gran cassa* e todas as cordas

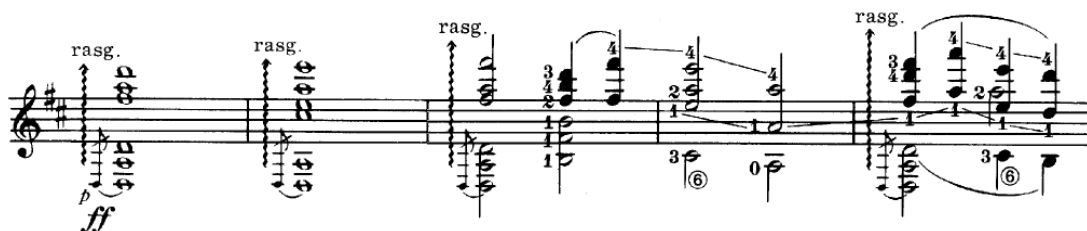


Figura III- 91 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 22-26

Após a secção em *ff*, de 8 compassos, segue-se a parte B (*senza espressione*), composta por acordes homorrítmicos com a duração de 16 compassos. Esta secção é executada por dois clarinetes e dois fagotes, instrumentos com capacidade de prolongação sonora superior à de cordas dedilhadas. Assim, Yamashita usa um *rasgueado* mudo, onde a vibração das cordas é resultado do contacto da polpa e de movimentos rápidos da mão direita (Figura III- 92). Obtém um resultado tímbrico diferente dos anteriormente usados e uma sonoridade contínua e de acordo com a dinâmica pedida (*p*). O crescendo, escrito no compasso 35 e presente na edição original, é realizado através de uma maior rapidez na movimentação da mão direita. As indicações entre parêntesis rectos apontam a corda, posição e dedo a abafar, com o intuito de eliminar notas estrangeiras ao acorde original.

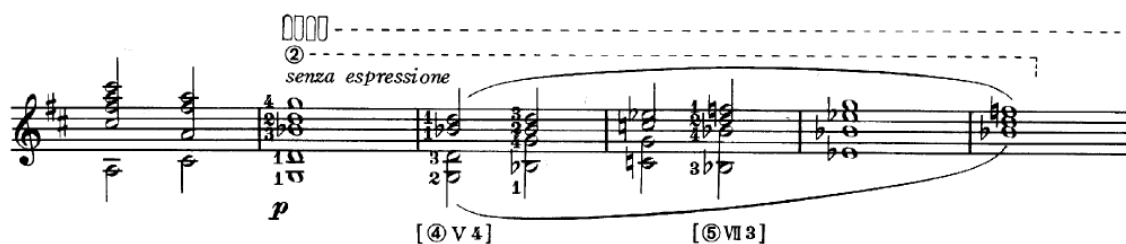


Figura III- 92 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 29-34



Figura III- 93 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 28-37

A secção seguinte é uma variação do tema principal deste andamento. O tema encontra-se na linha inferior e simultaneamente a voz superior realiza escalas descendentes. Yamashita transcreve os valores rítmicos da secção de cordas, com a repetição de notas em semicolcheia e não as escalas em oitavas como apresentado pela partitura de piano.



Figura III- 94 Mussorgsky, La grande porte, cc. 47-49



Figura III- 95 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 47-50

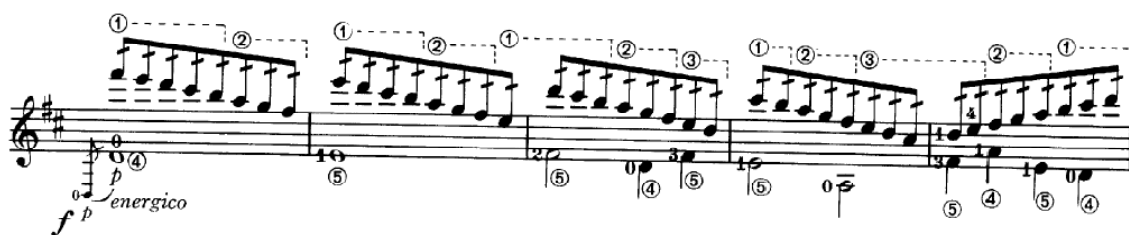


Figura III- 96 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 47-51

O compasso 81 (Figura III- 97) apresenta dois parâmetros tímbricos de origem orquestral: os primeiros acordes de cada compasso realizados com polegar em *polpastrello* no nó de primeiro harmónico (cc.81-84) caracterizam a harpa e sinos; as *tamboras* *sf* tocadas com polegar, existentes na segunda metade dos compassos, retratam o ataque conjunto de trompa/pratos ou tuba/tam-tam como ilustrado pela figura Figura III- 98.

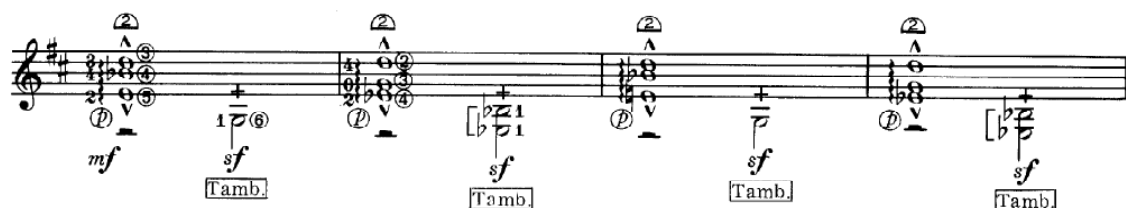


Figura III- 97 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 81-84

This musical score segment shows multiple staves for different instruments. The staves are labeled: Cor. (Cor Anglais), Tuba, P-tti (Percussion), T-tam (Tambourine), C-na (Cymbal), and Arpa I (Harp). The notation includes various dynamics like *mf* and *p*, and markings for 'vibrato'. The instruments play different parts, with some having sustained notes and others having more rhythmic patterns.

Figura III- 98 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 81-86

O crescendo, com início em 81, usa a seguinte figuração rítmica na partitura original: a linha principal usa mínimas entre os compassos 81 a 84; de 85 a 88 a linha superior realiza duas tercinas, cada uma com a duração de mínima (Figura III- 99); de 89 a 110 (antes de início de *cadenza*), a colcheia é a figura rítmica mais rápida (Figura III- 100);

A partitura de Ravel segue as mesmas figuras rítmicas com aumento de densidade orquestral.



Figura III- 99 Mussorgsky, La grande porte, cc. 85-88

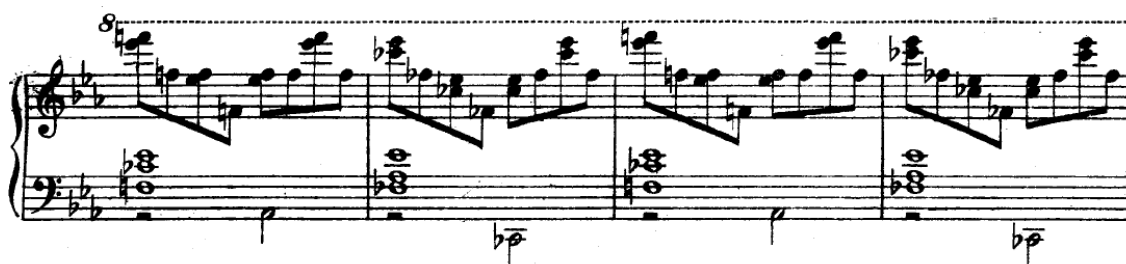


Figura III- 100 Mussorgsky, La grande porte, cc. 89-92

Yamashita diminui a partir do compasso 93 a figuração rítmica de colcheia para sextina (valor de mínima), com o intuito de aumentar a densidade e sensação de projecção sonora. As sextinas ligam ao tema principal e este encontra-se na versão de Ravel executado por *campanelli*, *campana*, harpa I e II. A versão de guitarra reproduz esta sonoridade através de harmónicos naturais como demonstrado seguidamente. A escala executada em 102 reproduz o *glissando* existente na partitura de ambas as harpas.

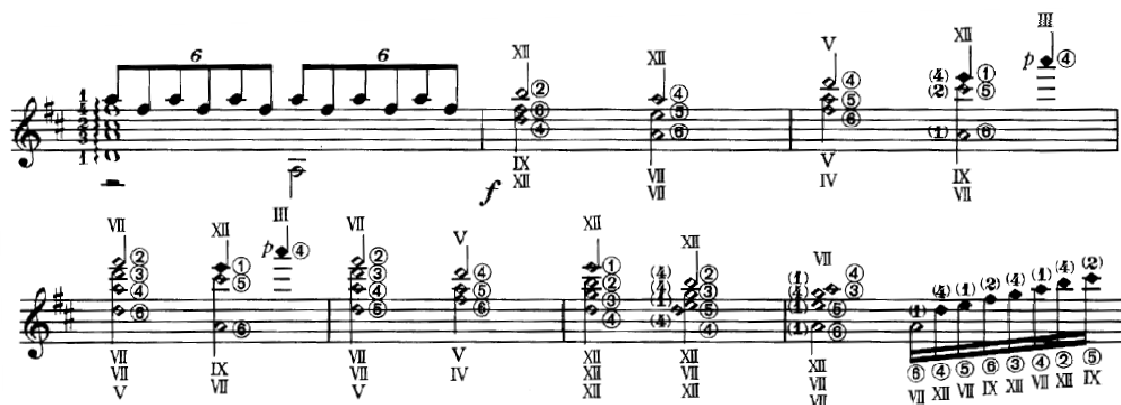


Figura III- 101 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 96-102

A *cadenza* (de 3 compassos em Mussorgsky e Yamashita, de 4 compassos em Ravel) conduz a *Meno mosso, sempre maestoso*. Em Yamashita, apresentam-se dois ataques para a execução de acordes com notas agudas. O primeiro, com *rasgueado* e o segundo em *arpeggio* com um único dedo. A utilização de cada uma destas técnicas e suas particularidades sonoras (*rasgueado* com mais peso e projecção sonora) está ligada à versão orquestral. Os sopros, representados pelas flautas na Figura III- 103, realizam a melodia e cada nota desta secção instrumental corresponde ao ataque por *rasgueado*.

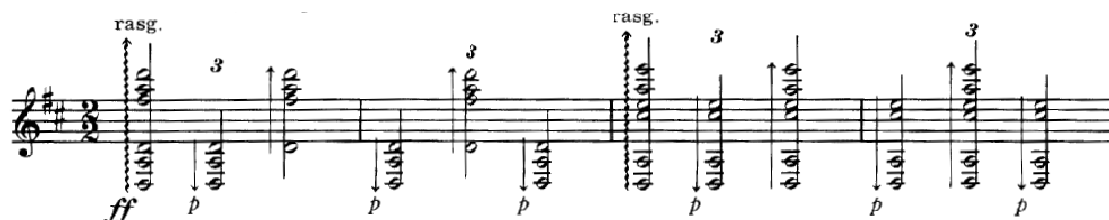


Figura III- 102 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 114-117



Figura III- 103 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 115-118 (FI I/II, VI I/II)

A última ponte, conducente a *Grave, sempre rallentando*, encontra-se na partitura original com a figuração de mínima (em tercina) desde o compasso 136

até 160. Ravel apresenta esta secção com diminuição rítmica e acréscimo orquestral cumulativo de seis em seis compassos. Yamashita usa na sua versão a diminuição rítmica de Ravel como seguidamente apresentado:



Figura III- 104 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 136-140



Figura III- 105 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, cc. 137-141

Yamashita usa no *Grave* final *tremolo* em acordes *rasgueados* de modo a retratar a grandeza exibida pela versão orquestral. O início de cada acorde é executado com *graneado* sendo seguido de *tremolo* com um dedo apenas nas cordas pedidas. A componente percussiva de ataque em *graneado* encontra paralelo na transcrição de Maurice Ravel, onde este final usa quase toda a secção de percussão: triângulo, gran cassa, tímpanos, *campana*, tam-tam, pratos. A continuidade sonora proporcionada pelo *tremolo* na guitarra procura reproduzir as capacidades sonoras de sustentação de nota dos restantes grupos, sopros e cordas.

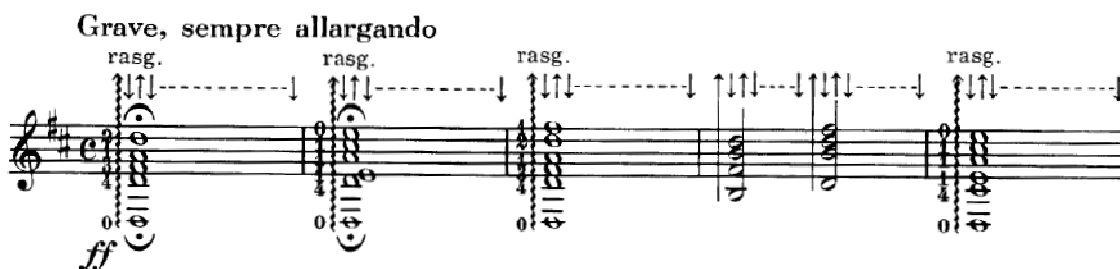


Figura III- 106 Mussorgsky/Yamashita, La grande porte, cc. 161-165

126

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.b.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tuba

Timp.

Tr-lo

P-tti

Cassa

T-tam

C-na

2 Arpe

126

V-ni I

V-ni II div.

V-le div.

V-c. div.

C-b.

colla bacch. di timpani

146

Figura III- 107 Mussorgsky/Ravel, La grande porte, final

Capítulo IV

4. A transcrição hoje: um exemplo português

Durante o mês de Novembro de 2009 realizou-se a transcrição da peça "Tom Waits" de António Pinho Vargas. Graças ao apoio e estímulo do compositor, foram de seguida realizadas 25 transcrições adicionais de obras para piano entre os meses Novembro e Dezembro. As transcrições foram posteriormente editadas pela Notação XXI¹⁷¹ com o seguinte prefácio do compositor:

"No texto que escrevi nos dois volumes para piano editados pela Notação XXI em 2008 e 2009 (Dinky Toys e Twin's Peak e outras histórias) sugeri que os músicos poderiam usar as partituras dando largas à sua criatividade a partir das peças publicadas. Com grande rapidez, a primeira resposta desse tipo partiu de Pedro Rodrigues, guitarrista de créditos firmados, que me enviou uma gravação da sua transcrição de "Tom Waits" acompanhada de um pedido de autorização para eventualmente fazer transcrições de outras peças. Não apenas autorizei como incentivei; de facto a qualidade da transcrição e da execução era tal que surpreendera o próprio autor merecendo por isso o meu apoio e a minha expectativa. Da continuação desse primeiro contacto com audição progressiva de outras peças deriva este volume que Pedro Rodrigues aqui apresenta: uma série de extraordinárias transcrições para guitarra das minhas peças que permite acrescentar ao repertório do instrumento um conjunto de peças de dificuldade muito variável, úteis por isso para músicos e estudantes de vários níveis. Agradeço e felicito Pedro Rodrigues pela excelência do seu trabalho."

A entrevista que se sucede teve lugar em Lisboa a 24 de Novembro de 2011 e nela se registaram as opiniões do compositor sobre o acto transcricional e as transcrições referidas para guitarra das suas obras para piano.

4.1 Sobre as transcrições para guitarra

PR - A transcrição tem a função de expandir o repertório. A guitarra é um instrumento de repertório relativamente escasso e um dos problemas é existirem compositores com apenas uma obra original para este instrumento.

¹⁷¹ António Pinho Vargas, *Guitarra e outras histórias*. Transc. Pedro Rodrigues. (Linda-a-Velha: Notação XXI, 2010), 5

APV - É o meu caso. La Luna surgiu graças a Cecilia Colien que encomendou uma série de peças pequenas a diversos compositores. A obra de Britten foi certamente assim, a pedido de um guitarrista. O instrumentista ao contactar directamente o compositor pode eventualmente ficar com uma peça no seu repertório. O normal no campo da guitarra é o compositor que escreve sistematicamente para guitarra de facto onde se inclui Brouwer, Villa-Lobos e uma série de outros menos conhecidos.

PR - O facto de serem menos conhecidos é um elemento a analisar. Andrés Segovia contactou bastantes compositores para que escrevessem para ele, mas a sua escolha recaía sobre compositores relativamente desconhecidos com o intuito de poder moldar a obra ao seu gosto pessoal. Seria difícil, por exemplo, Stravinsky aceitar essas mudanças.

APV - Não aceitaria. Há histórias de músicos que propuseram alterações e a resposta de Stravinsky foi "nem pensar em mudar uma única nota". Em relação a esse problema, não tenho essa atitude stravinskiana, desde que aquilo que me seja proposto mudar por um intérprete, coisa que aconteceu raramente, mas se for para melhor, aceito logo, gosto que me façam sugestões. Não tenho uma relação sacralizada com a partitura. Agora, em coisas fundamentais, aí não se pode aceitar. Percebo a posição desses compositores, talvez Segovia quisesse cortar partes, mudar tempos, mudar ritmos, isso não.

Devo no entanto mencionar que adorei o trabalho que fez com as minhas peças, e digo-lhe porquê: porque pensei que era impossível. Esta foi a primeira surpresa. As peças foram escritas num certo contexto, para o quadro de um grupo de jazz, e depois escritas e publicadas, uma ideia já com 10 anos que veio a vender e a circular bastante. Recentemente, estive em Leiria na abertura do ano escolar e antes dos discursos, duas meninas de 12 e 14 anos tocaram "Cantiga para amigos" e "As mãos". Foi comovente para mim, ouvir duas crianças a tocarem música composta há trinta anos. Essa comoção alarga-se ao seu trabalho, porque de repente, o Pedro conseguiu mostrar que aquelas músicas que foram feitas naquele contexto, têm uma espécie de potencial que vai para

além do que eu pensava. Ao ouvir as suas transcrições, fiquei de boca aberta. A minha primeira reflexão foi de perplexidade: "Isto é possível? É possível que Tom Waits possa ser tocado em guitarra desta maneira tão bela?". Fiquei encantado e contente. Esse é um motivo de satisfação. O seu trabalho mostrou potencial e nesse sentido fiquei muito contente. Pensei "esta música mantém uma série de qualidades que eu não sabia que era possível manter ao ser tocada por uma guitarra". Todos os problemas que falei anteriormente, subsistem, mas estamos a falar de uma coisa diferente que não precisa de uma grande instituição a apoiar. São práticas musicais quase próximas da música popular do passado que não precisava de mecenas, fazia-se. Existem duas pessoas, dois músicos aqui presentes, o Pedro fez as transcrições, a partitura está à venda e alguns guitarristas poderão tocar. Do meu lado, tenho as obras para piano publicadas e virão a ser tocadas por pianistas jovens ou menos jovens consoante a dificuldade e assim, esta música está no mundo. Tal como a restante música escrita por mim também está no mundo. Uma publicada, outra não publicada. Este é o destino de toda a música portuguesa - publicada e não publicada.

4.2 Sobre o improviso

PR - As partituras destas suas obras (transcrições) não transmitem o potencial que apresenta nos discos ou em concertos ao vivo. Não consideraria útil ter, na partitura, uma maior aproximação ao disco uma vez que muitos intérpretes não têm contacto com a improvisação?

APV - Para mim não teria interesse. São obras que pertencem a uma parte da minha vida em que não me interessava nem escrever, nem publicar. Foi o destino daquelas músicas. O facto de o público não as ter esquecido ao longo de 20 anos foi uma espécie de sorte (ou felicidade) que permitiu aquelas composições sobreviver e me permitiu ter, depois de sete anos sem tocar, o desejo duplo de gravar tudo com novas improvisações e fazer a partitura daquilo que nós em jazz denominamos como tema. Se escrevesse as minhas próprias improvisações poderia fazer vinte versões, todas parecidas e todas diferentes. O que caracteriza a parte improvisada é que ela não se destina, a não ser quando é

gravada em disco, a ser fixa. Existem, por exemplo, certas coisas que poderia ter incluído em Dinky Toys mas improvisar é uma tradição mais oral do que escrita. A escrita tem certos condicionalismos e por isso esta música, chamada jazz, de onde estas obras vêm (não digo que a minha música seja jazz), vêm de uma música de tradição oral. Música que era aprendida de ouvido pelos discos. Assim se aprendia o jazz e não pelas transcrições. Actualmente existem livros com os solos de Miles Davis, solos de Coltrane e fornecem presentemente aos músicos estudantes de jazz um arsenal de transcrições de improvisações livres enorme. Mas o músico de jazz que quer continuar a ser músico de jazz deve adquirir *patterns*: um conjunto de hábitos, frases, modos de resolução para depois aplicar livremente esse tipo de fraseado. Por isso, transcrever um solo meu seria um absurdo. Sobre isso, fui convidado em 2009 para fazer um concerto de improvisação total. Algo muito em voga nos anos 70 com New Phonic Art onde tocava Michel Portal e outros músicos franceses associados à música contemporânea. Não era jazz e usava vocabulário associado à música contemporânea radical desse período, i.e. onde tudo podia acontecer. Para esse concerto, escrevi um texto onde explicava que a minha improvisação seria total no sentido em que eu não sabia o que iria fazer a seguir mas sabia que todos os improvisadores têm certos hábitos instrumentais adquiridos e interiorizados. Por isso, a minha improvisação seria total no sentido da gestão da tensão/distensão que daria sentido musical. Mas muitos dos meus hábitos instrumentais teriam de estar presentes, senão eu não conseguiria tocar. Esse concerto foi gravado e será editado em disco no próximo ano. Quando o ouvi pela primeira vez, voltei a ficar espantado! Em alguns casos, reconheço que estaria a tocar "daquela maneira" e identifico que é a minha maneira de fazer um certo tipo de passagens. Noutros sítios, surgiram surpresas enormes. É o momento único e irrepetível no seu esplendor. O momento em que faço aquilo que antes não existe. A criar e a tocar ao mesmo tempo. É interessante pensar como até 1900, para que existisse música tinha de estar sempre alguém a tocar. Hoje em dia, o disco alterou essa ontologia da música. A música deixou de ser o que era e até penso que a crise da indústria discográfica poderá vir a ser útil no sentido de desbloquear esta fixação no fixo, passe a tautologia. As interpretações até 1900 sempre foram únicas e

irrepetíveis. A partitura, ao contrário do que disse, mesmo as mais detalhadamente escritas (não falando da problemática da ornamentação em Bach ou improvisação em concertos de Mozart) contém um texto e o texto musical é sempre lacunar. Falta-lhe sempre qualquer coisa e é isso que faz de um concerto algo irrepetível.

PR - Mas tanto a partitura como o disco coexistem como objectos finais.

APV - Sem dúvida. É uma contradição quase teórica como o conceito de obra aberta. Por exemplo, *Domaines* de Pierre Boulez ou *Klavierstücke XI* de Stockhausen, onde os músicos decidem os vários percursos possíveis na partitura. A obra aberta, destinada a ser sempre única e irrepetível, ao ser gravada, torna-se uma obra fixa. Uma gravação de uma destas obras consiste numa obra aberta com uma gravação fechada pois está tecnologicamente congelada por assim dizer. Tive essa experiência de perda de liberdade em relação a algumas músicas depois de as ter gravado. Aconteceu por exemplo com Vilas Morenas, após a gravação de "As folhas novas mudam de cor" onde tanto eu como José Nogueira tínhamos ficado satisfeitos com as nossas improvisações. A partir daí, tornou-se tão material e fixo que a partir daí toquei esse solo quase sempre igual. Impôs-se como lógica para mim, deixar de improvisar outra coisa completamente diferente e passar a repetir ou pelo menos, começar a partir daquilo que estava no disco porque isso impôs-se-me. Não foi uma decisão.

PR - Mas essa improvisação "fixa" surge como verdadeira e necessária?

APV - Sim, sentia que era assim que deveria ser e por isso, aquilo que antes foi improvisado deixou de o ser.

PR - E porque não escrever essa improvisação se é necessária?

APV - Porque só acontece em 2-3 casos. Nesses casos, tem razão. Poderia pegar em Vilas Morenas e escrever o meu solo que se fixou na gravação do disco. É verdade. A versão original da Dança dos Pássaros, é curioso saber isto, nunca foi tocada ao vivo pelo quarteto. Passaram 6 meses sem chegarmos a uma versão

que nos satisfizesse completamente. Havia sempre algo que me impedia de dizer para a tocarmos em concertos. Gravámos o disco em Agosto de 1985 e para esta música fizemos 3 *takes*, após o qual fomos ouvir e pareceu maravilhoso. Aconteceu a mesma coisa, aquela improvisação, embora com mais possibilidade de variação, tornou-se fixa. Portanto, eu poderia de facto escrever aquela improvisação. Mas como eu escrevi no prefácio das partituras de piano, dou liberdade ao intérprete de usar a música como quiser, este é um convite à criatividade dos outros, para além da minha. A sua resposta foi de um certo tipo, pode haver um outro tipo de resposta.

4.3 Sobre a originalidade

PR - Se pensarmos em Bach, ele usava várias vezes o mesmo hino, por exemplo de Lutero, nas suas obras, cantatas e corais. O século XX aplica a noção de originalidade ainda mais fortemente que no século XIX e introduz a noção do direito de autor. Estes conceitos vieram diminuir a prática de transcrições. Noutros géneros de música, mais popular, existe um espírito mais sã que permite uma maior liberdade no recurso a obra de outros compositores.

APV - Estou de acordo. Mas existem também *royalties* das vendas de discos. No entanto, nesse campo musical, os músicos são mais descontraindo em relação à questão de direito de autor. O direito de autor no século XIX foi uma boa fonte de rendimento para os compositores, isto pensando na partitura. Por exemplo, Waldstein comprou a Beethoven a sonata que veio a ter o seu nome. Durante este século, houve um processo de crescimento dessa fonte de rendimento juntamente com a sacralização da música. Os direitos de autor atingem o seu pico, julgo eu, por volta de 1900 e se calhar até mais tarde. O livro *Le paradoxe du musicien* de Pierre-Michel Menger, analisa muitos problemas da situação musical francesa do século XX. Neste livro existe um gráfico que mostra como os rendimentos dos autores de música, dita erudita, foram diminuindo sempre. Actualmente, julgo que são irrelevantes. Se durante um ano escrever uma obra de 25 minutos, aparte o *cachet* da encomenda, os valores de direitos de autor que recebo são irrisórios. É evidente que em França, os direitos de autor são

melhor cobrados e melhor distribuídos. Mas isto não deixa de ser um problema mundial. A chegada da internet, CD-ROM e todas as novas tecnologias vem dar um golpe forte naquilo que gerava grandes lucros associados ao direito de autor. Cada vez se passou a comprar mais discos e menos partituras. O grande negócio dos discos, nunca será de Beethoven, serão os Beatles, Michael Jackson. Com esses intérpretes é que as editoras ganhavam dinheiro e consequentemente estão preocupadas porque também é aí que estão a perder dinheiro, pois a música dos adolescentes, é essa, a faixa etária que sempre comprou mais discos é uma faixa entre os 18 e 25 anos e portanto neste momento vão à internet e podem fazer *download* e esse é um grande problema. É um problema de tal ordem que colegas meus compositores, deixaram de considerar a questão dos direitos de autor ou a questão da partitura e aluguer de partes. Oferecem as partes aos músicos e quase que suplicam para que a obra seja tocada. O problema surge então do tal deslocamento para as margens ilustres.

PR - Pegando na temática da gravação, se anteriormente o transcritor era um elemento de divulgação da obra, com o advento do disco e a redescoberta da música antiga, começa a surgir um maior criticismo perante o acto transcricional. E esse criticismo surge sobretudo de musicólogos e críticos, pessoas que não têm uma fruição pessoal musical através da performance.

APV - São os fundamentalistas da versão original, digamos assim. A versão original é o principal adversário da transcrição. O fanático da versão original em instrumentos originais pode ser um musicólogo mas é sobretudo um museólogo. Ele imagina como terá sido o passado e fazer seja o que for que altere esse passado é intolerável. Falei da sacralização da arte, todas essas pessoas sacralizam a arte do passado. Esquecem-se que aquilo foi trabalho de seres humanos que fizeram uma obra, muitas vezes indiferentes ao futuro. Quem sacraliza Bach, não é Bach: essa tendência surge depois no século XIX. Perguntaram a Glenn Gould por que razão tocava ele Bach em piano e a resposta foi "Posso perfeitamente tocar esta música em instrumentos da época, desde que me tragam também o público da época". É uma resposta extraordinária pois coloca a questão das obras de Bach pertencerem ao passado e Gould ter sido

formado num instrumento, onde até durante muitos anos houve tradição de tocar Bach. E estende o repertório até Gibbons e Byrd. É uma figura um pouco esotérica neste contexto e por isso os fundamentalistas da música antiga, detestam o Glenn Gould.

PR - E Glenn Gould nunca declarou ter uma interpretação histórica...

APV - Exacto. O que lhe interessava era o contraponto, era um intelectual do contraponto. E um excepcional pensador sobre música como se constata nos seus maravilhosos textos. Quando toca Bach, estamos a ouvir um homem a pensar Bach. Sem nenhuma preocupação de autenticidade histórica, tem o seu prazer pessoal. Ouvimos alguém a exercer o seu brilhantismo intelectual pianístico pois ele exprimia-se através da concepção da obra. Em certos casos de forma polémica e podemos considerar absurda a forma como toca Mozart por exemplo, mas ele era um provocador.

PR - Se pensarmos na ideia da décima integral de Beethoven, existe na interpretação de Glenn Gould uma forma de chamar a atenção.

APV - É um reinventor e, ainda por cima, aquilo que fez é maravilhoso. A um artista capaz de pegar numa peça e mostrar-nos coisas que nunca tínhamos ouvido, quase que me apetece chamá-lo de transcritor, numa maneira moderna. É alguém que pega numa peça e se propõe a interpretar a obra à sua maneira sem ligar minimamente aos cânones. Isto associado a uma forte componente intelectual. Nos últimos 10-15 anos, está a aparecer uma tendência forte de orquestração/composição. Por exemplo, *Winterreise* de Schubert ou as *Kinderszenen* de Schumann são algumas destas obras. É curioso notar que Schumann tem frequentemente sido objecto destes novos compositores que fazem orquestração/composição e alguns dos resultados devo dizer que considero muito interessantes.

4.4 Sobre as possibilidades de transcrição de outras obras

PR - Estas obras incluem-se numa área criativa com ligação ao mundo jazzístico, consideraria igualmente de modo favorável a adaptação de obras como por exemplo "Il Ritorno" para cravo, "Três Fragmentos" para clarinete tendo em conta as perspectivas de liberdade distintas?

APV - Teria de pensar caso a caso. Provavelmente acharei que algumas músicas não se devem adaptar. Já aconteceu algo semelhante com a minha peça para dois trompetes "Two family discussions" (que eu saiba foi tocada duas vezes na versão original). A estreia ocorreu no Festival de Mafra e posteriormente no festival organizado pela Culturgest dedicado à minha obra completa. Mais tarde, Sofia Norton e António Carrilho, flautistas de bisel, propuseram fazer uma adaptação para flautas de bisel. Flautas, no plural, pois os registos implicam mudanças de instrumento a meio da obra, uma vez que as flautas têm um registo relativamente curto. E assim fizeram uma versão em que cada um toca 3 flautas, se não estou em erro. Não alteraram nada na música e fizeram uma transcrição sem modificar a partitura, tirando o timbre, sendo a intervenção deles escolher a melhor flauta para determinadas secções da obra. O resultado foi maravilhoso pois a peça tem uma dimensão teatral que eles souberam enriquecer extraordinariamente (e apresentaram a obra transcrita mais vezes que a obra original). Portanto, a minha resposta à partida, seria sim, depois de pensar um pouco na questão. Mas, ninguém foi perguntar a Bach se queria que transcrevessem a sua música para outros instrumentos. Existem duas ideologias: até 1800, *grosso modo*, os compositores trabalhavam artesanalmente, faziam o seu trabalho sem nenhuma expectativa de sobrevivência histórica. É isso que justifica que Bach tenha escrito 600 cantatas. Se pudesse repetir algumas, provavelmente preferiria fazê-lo para compor outras obras (ou então não preferiria pois o que lhe dava gozo era compor) mas essas 600 cantatas existem pois cada uma era escrita para cada domingo. Ao escrever uma, não pensava "este é o meu op.1". Aliás, a maior parte das classificações BWVs, Kvs, foram realizadas posteriormente já no séc. XIX quando entrou uma noção histórica através de catalogadores que realizaram esse trabalho. Ao surgir a noção de

obra surge igualmente essa concepção estética e há uma mudança de atitude global que tende a sacralizar a partitura.

Ora, no tempo de Bach e para trás, essa sacralização não existia. Os compositores de então usavam partes de uma peça noutra peça com grande liberdade. Basta pensar nas adaptações dos concertos de Vivaldi para violino que Bach adaptou para cravo. O livro que trata melhor este assunto chama-se *The Imaginary Museum of Musical Works* e é da notável musicóloga Lydia Goehr. Goehr explica como todo este período é vivido pelos compositores, sem a ideia de obra no sentido que esta expressão passou a ter no século XIX. É a ideia de obra que torna, por assim dizer, a peça semi-sagrada e inalterável. As minhas reflexões sobre o mundo em que vivemos, o meu trabalho, a minha vida, o meu país, o lugar do meu país no mundo, são elementos que conduziram à minha tese de doutoramento. Essa reflexão acaba com um ponto de interrogação para mim próprio (não no sentido literal). A interrogação é a seguinte: julgo que estamos a viver uma fase histórica em que se sobrepõem duas ideias da música simultaneamente, ou melhor dizendo, coexistem. A ideia da obra tal como ela é vista pelas pessoas em geral, aliás, Lydia Goehr diz que o mundo musical é regulado por esse conceito de obra que é um conceito novo, constituído *grosso modo* a partir de 1800. Goehr diz que toda a vida musical actual continua a ser regulada pelo conceito de obra e portanto todos nós vivemos num mundo musical que apresenta sucessivamente obras que são maioritariamente obras históricas, obras de compositores já falecidos até 1910-20. É o chamado repertório histórico, o repertório canónico. O tal ponto de interrogação que me ocorreu a dado momento e sobre o qual penso escrever no sentido de tentar explicar a ideia seguinte: na realidade, a nossa mentalidade foi formada neste conjunto de valores que está associado ao conceito de obra. Mas, a nossa vida real enquanto compositores, está na verdade, ao contrário do que imaginamos, muito mais próxima da vida de Telemann, Bach ou outros compositores que compunham para um dia específico e tinham a obra tocada uma ou duas vezes. Penso que é um problema global. Um exemplo: Philipp Glass escreveu vinte e sete óperas. Quantas são apresentadas nos teatros de ópera no mundo inteiro

em repetições? De uma maneira geral, não são apresentadas, talvez com excepção de *Einstein on the beach*, muito graças à encenação de Robert Wilson. Certamente existem outras óperas de séc. XX que tem algumas repetições: *Wozzeck* de Alban Berg, *Rake's Progress* de Stravinsky, uma ou outra ópera de Hindemith mas dificilmente alguma destas obras têm um estatuto semelhante às obras de Verdi, Wagner ou de Mozart que sistematicamente são tocadas várias dezenas de vezes por ano no mundo inteiro. De facto, o cânone está circunscrito existindo pequenas aberturas para a apresentação de peças mais recentes. Na música de câmara ou de solista, este problema não se coloca tanto pois os músicos decidem estudar e apresentar peças novas dado que é uma decisão individual. Saindo da diferença entre a grande instituição que é o teatro de ópera ou a grande orquestra sinfónica e o grupo de câmara ou solista que apresenta obras de um compositor seu conhecido, julgo que na verdade o lugar do mecenas, príncipe, rei, bispo, foi substituído gradualmente, sobretudo a partir de 1950, pela grande instituição cultural que encomenda as peças. Por isso Philip Glass tem vinte e sete óperas eu tenho quatro, outros terão dez ou uma. A grande instituição cultural é o novo príncipe, digamos assim. Mas a existência em paralelo da chamada vida musical do mundo inteiro que assenta fundamentalmente na repetição de repertório antigo faz com que estas novas peças tenham como destino provável (facto confirmado diversas vezes) não serem repetidas. O facto de citar Philip Glass é um mero exemplo pois poderia falar de outros compositores, nomeadamente Philippe Manoury que tem várias óperas. São tocadas fora de França? Não. Wolfgang Rihm compôs quatro óperas, são tocadas fora da Alemanha? Foram alguma vez? Não. Portanto, julgo que aquilo que digo merece uma paragem para pensar, senão estaremos numa fase de transição em que a música de hoje, chamada durante muitos anos, contemporânea, passa a ter um lugar residual da vida musical. Tem uma existência e uma inexistência histórica idêntica à das peças de Telemann ou de Bach, uma cantata executada uma vez e depois necessitou de esperar 200 anos para ser repetida. Como foi o caso da Paixão segundo São Mateus. Já o compositor tinha falecido há 80 anos quando a peça foi tocada pela terceira vez graças a Mendelssohn. E este é o momento de repescagem: a ida ao passado para

retirar uma peça (que Mendelssohn considera importante perante a atitude de século XIX) e torná-la uma obra-prima. Este processo histórico foi até Bach. Nos últimos 40-50 anos alargou-se para períodos anteriores. Há muitas obras de grande valor de compositores importantes como Palestrina e Machaut mas na vida musical só muito raramente se apresentam estas obras. Enquanto isso, Schumann, Beethoven, Mahler ou integrais de sinfonias realizam-se um sem número de apresentações por ano no mundo inteiro, i.e. a parte do mundo onde existe a cultura ocidental e onde há a prática da música ocidental. De facto, o mundo vive nesta divisão, a música antiga é a música das temporadas. A música nova passou a ser igual à música anterior ao século XVIII ou seja, destinada a uma apresentação e pouco mais. Esta é a minha interrogação.

4.5 Sobre a autenticidade

PR - No seu artigo “Art/Popular, Lopes-Graça/Amália”, menciona o grain of the voice, o elemento de autenticidade. Existem determinadas obras que só poderão associadas a uma única forma de interpretação?

APV - Sim, a um único lugar. Quando se tenta fazer uma passagem de música popular portuguesa para música sinfónica, creio que não funciona. Lopes-Graça tem algumas frases, que eu critiquei no artigo, onde refere que a música portuguesa é pobre e não se pode enriquecer com mudanças de harmonia. Esta harmonia é algo que eu acho que não é preciso enriquecer.

PR - Mas faz isso nos seus discos com algumas músicas.

APV - Só fiz um. Não pensei em termos de enriquecimento. Pensei como adaptar aquela melodia maravilhosa à minha maneira de tocar. O meu programa não foi comandado por uma ideia de superioridade da minha parte, foi comandado por uma necessidade e pela noção de que ao ser um músico de jazz estaria num patamar de igualdade de dignidade. Se fizesse esse arranjo para uma orquestra sinfónica, estaria a deslocá-la para um patamar que se vê a si próprio como superior e essa é uma grande diferença. O timbre do piano, instrumento usado em todas as músicas do mundo, é tão neutro como o canto alentejano por assim

dizer. O timbre de uma orquestra sinfônica, por mais banalizado que tenha sido, continuo-o a associar a uma sensação de superioridade social, de distinção, de topo da pirâmide cultural, que olha para a música popular como algo inferior ou que precisa de ser melhorado. Quando toca em guitarra "Lindo ramo, verde escuro" acho que está em igualdade de dignidade comigo e é esta igualdade de dignidades que para mim é uma condição. O transcritor não se deve ver a si próprio como superior ao material.

Conclusão

Conclusão

Os processos descritos serão seguidamente sintetizados por demonstrações que representam um instrumento original imaginário e um instrumento de destino do arranjo, igualmente imaginário. Estes instrumentos têm registos e capacidades diferentes entre si e a permutabilidade processual é possível quando indicada (por seta de duplo sentido).

A utilização dos processos deverá, no entanto, pautar-se por um uso moderado. O excessivo recurso a estas transformações poderá implicar a alteração do valor original da obra. O transcritor deve esgotar primeiramente o seu leque de digitações ou caso necessário procurar novas maneiras de executar o texto original. Apenas posteriormente deverá efectuar alterações.

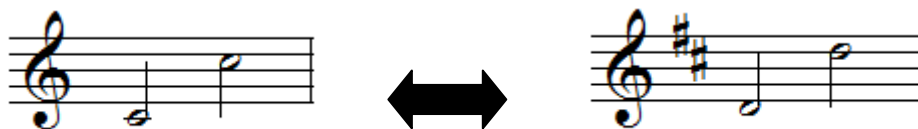
A análise realizada demonstra como o uso de processos simplificativos ocorre maioritariamente na voz inferior. A conexão auditiva encontra-se, *per natura*, mais facilmente ligada ao registo superior e as alterações processuais poderão prejudicar o lirismo associado à obra. Se, e de acordo com Leo Brouwer nas suas masterclasses, a música se divide em dança ou em canto, as alterações deverão ser mínimas em obras de índole lírica. As obras de carácter intrinsecamente rítmico poderão sofrer maior número de mudanças com vista a conservar a natureza rítmica da obra. Em obras de construção imitativa, as alterações feitas em motivos característicos (tema, contra-tema) deverão ser evitadas. A diminuição ou simplificação deverá, sempre que possível, ter em conta a dinâmica originalmente escrita pelo compositor. A relação entre dinâmica e reiteração de nota deverá ser proporcional, i. e. *forte* deverá ter um maior número de repetições que *piano*.

Os processos apresentados poderão igualmente ser usados por compositores não-guitarristas para maior idiomatismo das suas obras.

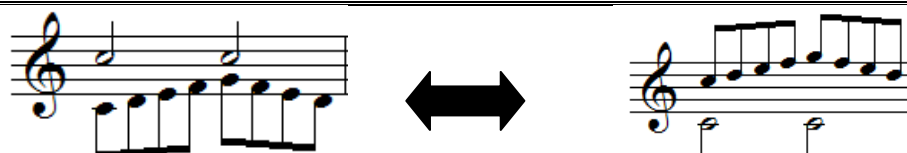
O transcritor é um agente de transmissão e consequentemente, a primazia deverá recair sobre a obra e compositor, merecedores de respeito supremo. Cabe, finalmente, ao transcritor julgar, o mais honestamente possível, a relação entre a obra original e a credibilidade da sua transcrição.

Capítulo I - Técnica de Arranjo de Johann Sebastian Bach

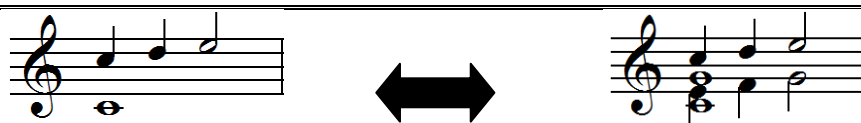
a) Transposição: adequação de tonalidade ao instrumento de destino



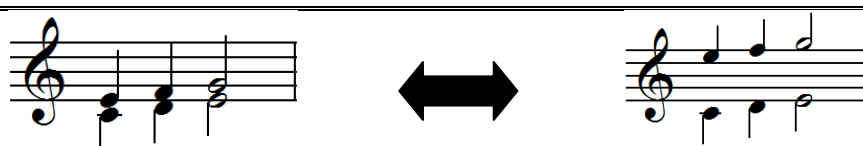
b) Deslocação Tessitural Pontual: transferência de motivo ou figura para outro registro vocal



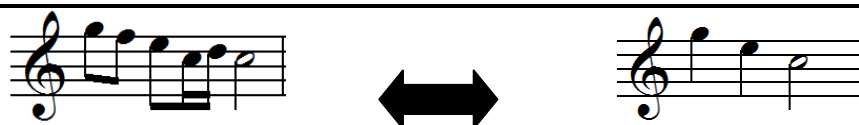
c) Adição/Supressão vocal



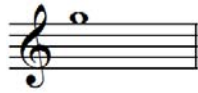
d) Alteração de espaçamento vocal (Expansão/contracção)



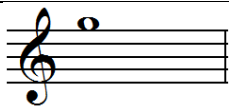
e) Simplificação/Diminuição: Supressão de notas de passagens ou adição das mesmas para proporcionar carácter solista e demonstrações de virtuosismo



- f) Ornamentação Compensatória: enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar, e.g. instrumento de corda friccionada para tecla



- g) Diminuição Compensatória: reiteração de nota, em uníssono ou oitava



ou



- h) Intervalação: notas repetidas são intercaladas com o grupo seguinte de notas, igualmente repetidas



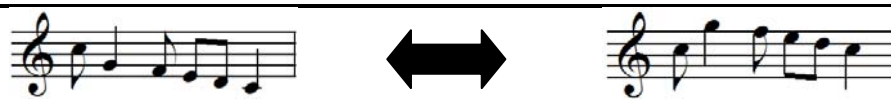
- i) Transgradação pontual: mudança para tom próximo pertencente à harmonia da nota alterada



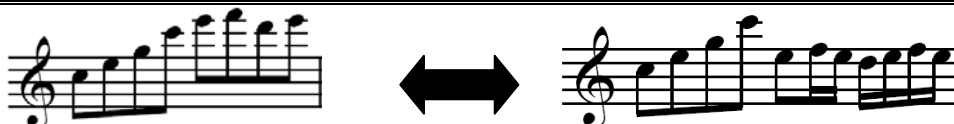
- j) Oitavação fracturante de motivo, recurso a 8ª ou uníssono: oitavação intra-motívica auxiliada por ritmo sincopado



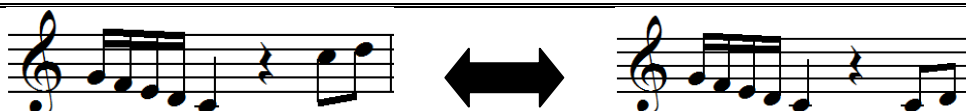
l) Oitavação fracturante de motivo, recurso a 5ª ou 4ª



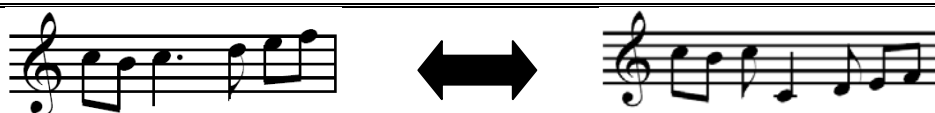
m) Oitavação compensada ritmicamente: a diminuição é factor criador de interesse e simultaneamente minimiza a mudança de registo



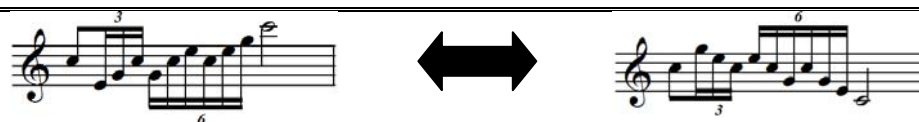
n) Oitavação não fracturante: oitavação ocorre em momentos de pausa e não quebra a apresentação cabal de cada motivo, frase ou período



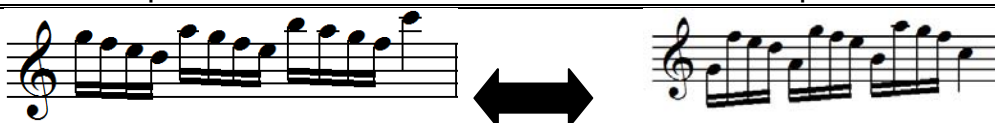
o) Oitavação compensatória, recurso a consonância ornamental: a consonância, sincopada, surge em nota mais longa que as precedentes



p) Oitavação compensada, recurso a *arpeggio* invertido: a figuração rítmica mantém-se, contudo, o sentido de arpejo é contrário ao original

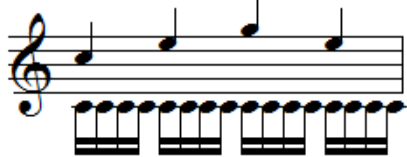
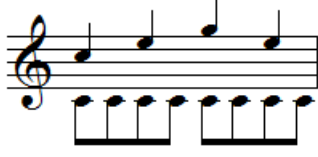


q) Oitavação compensada com permutação pontual: alteração de registo de nota predominantemente escrita em início de tempo

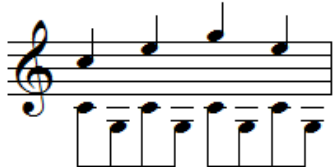
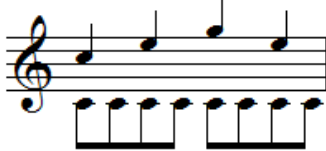


Parte II - O arranjo guitarrístico clássico



a) Simplificação rítmica: redução de número de ataques em notas repetidas

| | |
|---|--|
|  |  |
|---|--|



b) Simplificação horizontal de acompanhamento: sucessão intervalar de *ostinato*, com harmonia constante, é alterada para uníssono

| | |
|--|--|
|  |  |
|--|--|

c) Acompanhamento especulativo harmónico: harmonia é definida horizontalmente pela escrita sequencial de notas constituintes do acorde

| | |
|---|--|
|  |  |
|---|--|

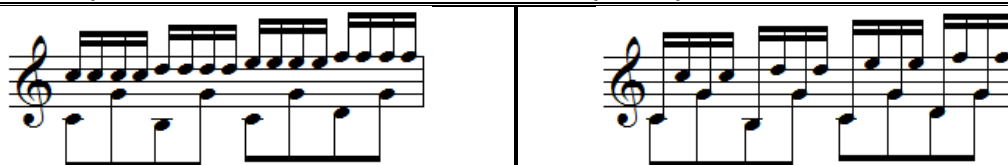
d) Variações uniformes sobre *tutti*: substituição da notação horizontal presente na partitura original por uma única variação de figura

| | |
|---|--|
|  |  |
|---|--|

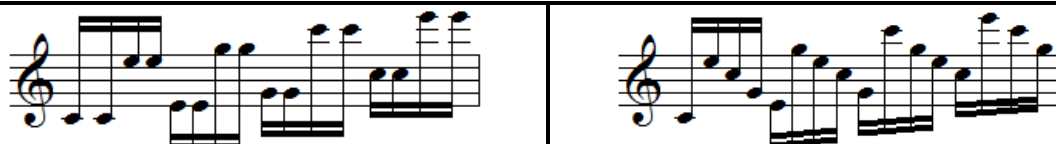
e) Variações pluriformes sobre *tutti*: variações idiomáticas aplicadas em motivos repetidos no texto original



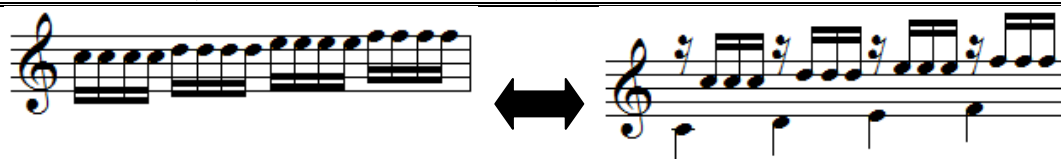
f) Entretecimento: junção de elementos pertencentes à linha de acompanhamento com a linha melódica principal



g) Variações segundo direcção alteração da sequência horizontal para uma outra que conserva a natureza harmónica e sentido direcciona



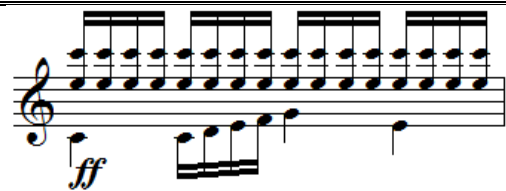
h) Polifonização de uma voz: acréscimo de linha uma voz originalmente monódica (inverso - univocalização)



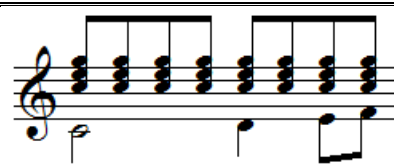
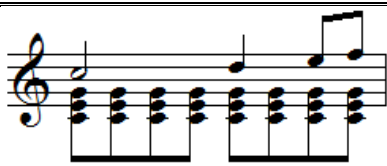
- i) Transgradação: deformação de motivo ou célula onde metade das notas originais repetidas são substituídas por tons próximos pertencentes à harmonia



- j) Reiteração Compensatória: repetição de notas (longas no texto original) sendo a sua frequência de pulsação proporcional à dinâmica apresentada



- l) Deslocação Tessitural: alteração de registro de uma voz



- m) Constrição vocal: união de duas linhas no mesmo registro



- n) Variação tessitural pontual: alteração de notas momentânea seguindo a direcção original



Capítulo III


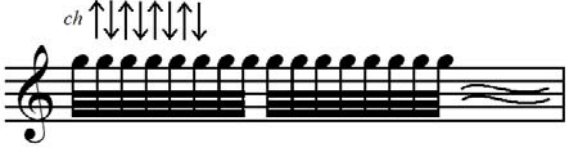


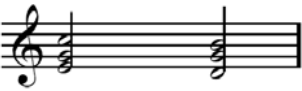
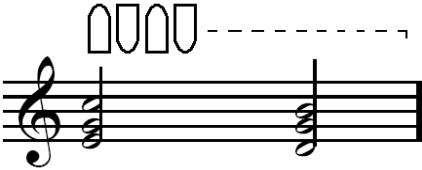


Efeitos imitativos de timbre por Kazuhito Yamashita:

| Efeito | Instrumento (s) objecto(s) de imitação |
|--|--|
| <i>Sul Ponticello</i> | Oboé / Celesta |
| Metálico | Fagote |
| Ataque normal | Cordas |
| <i>Sul tastiera</i> | Cordas / Clarinete |
| <i>Tremolo</i> | Linha contínua com percussão |
| Adição de linha grave em notas rápidas | Percussão |
| <i>Polpastrello</i> | Violoncelo <i>con sordina</i> / tuba |
| Acordes em <i>polpastrello</i> | Acordes realizados por cordas em <i>pizzicato</i> / Trompas / Harpa / Sopros |
| Pulsção com <i>chiquito</i> | Oboé / Trompa <i>con sordina</i> / Trompete <i>con sordina</i> |
| ⌞ Pizzicato alla Bartok senza perc. | Cordas em ataque <i>marcato con sordina</i> |
| ⌘ Pizzicato alla Bartok | Notas curtas em <i>fortissimo</i> - sopros |
| Acorde <i>rasgueado</i> | Acordes de harpa com percussão / acordes <i>multi-stopped strings</i> |
| Acorde <i>graneado</i> | Acordes homorritmicos de <i>tutti</i> (com percussão) |
| <i>Rasgueado contínuo</i> | <i>Tutti</i> com linha contínua |
| <i>Rasgueado mudo</i> | Madeiras em <i>pianissimo</i> |
| Harmónico | <i>Campanelli</i> / Harpa |
| Harmónico em registo sobre-agudo | <i>Triângulo</i> |
| <i>Tambora</i> | Percussão em conjunto com instrumento sopro grave |

Processos digitais desenvolvidos por Kazuhito Yamashita:

| | |
|---|--|
| <p>Ataque de dupla corda com anelar e médio e pulsação de linha inferior com polegar e indicador</p> | <p><i>a m a m a m a m</i></p>  |
| <p><i>Tremolo</i> em corda dupla; primeiro ataque simultaneamente com indicador e polegar (Tempo rápido)</p> | <p><i>i ch a m</i></p>  |
| <p>Duas vozes homorrítmicas, linha superior ascendente, linha inferior de notas repetidas; pulsação simultânea de <i>a/p</i> seguida por <i>m/i</i></p> | <p><i>a m a m a m a m</i></p>  |
| <p>Duas vozes homorrítmicas, linha superior em notas repetidas, linha inferior com intervalos de oitava; pulsação simultânea de <i>a/p</i> seguida por <i>m/i</i></p> | <p><i>a m a m a m a m a m a m a m a m a m</i></p>  |
| <p>Arpejo ascendente com linha melódica superior; linha superior pulsada com médio (Tempo rápido)</p> | <p><i>m m m m</i></p>  |
| <p>Pulsação de divisão ternária (<i>a-m-i</i>) em figuração binária</p> | <p><i>m i a m i a m i a m i a m i a m</i></p>  |
| <p>Arraste consecutivo de dedo de mão esquerda em sequência cromática</p> |  |
| <p>Arraste consecutivo de dedos de mão esquerda em movimentos vocais paralelos (Tempo rápido)</p> |  |

Processos de compensação sonora apresentados por Kazuhito Yamashita:

| Descrição | Original | Execução em guitarra |
|---|---|---|
| Nota longa executada por sopros ou cordas (dinâmica <i>p/pp</i>) |  |  (execução com <i>ch</i> ou <i>i</i>) |
| Acordes executados por sopros ou cordas, andamento lento |  |  Figuração rítmica pode variar entre ♪ e ♫ |
| <i>Rasgueado</i> mudo, acordes de sopros, andamento lento |  |  |
| Tutti orquestral (com percussão), primeiro acorde executado com <i>graneado</i>) |  |  |

Anexos

Anexos I – Lista de arranjos e transcrições de Johann Sebastian Bach

Tabela 1.1 - De instrumento de tecla para instrumento de tecla

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|----|---|--|
| 1 | BWV 532 - Preludio | BWV 912 - Presto |
| 2 | BWV 532 - Fuga | BWV 532a - Fuga |
| 3 | BWV 541 - “ <i>Einen ruhigen Zwischensatz</i> ” de Prelúdio e Fuga em Sol maior | BWV 528 - Andante (3º andamento) |
| 4 | BWV Desconhecido | BWV 542 - <i>Praeludium</i> (Fantasia) |
| 5 | BWV 543 - Prelúdio | BWV 944 - Prelúdio (Fantasia) |
| 6 | BWV 552 - Fuga | BWV 669 - Prelúdio Coral |
| 7 | BWV 589 - Contraponto em Ré maior | BWV 580 - Tema da Fuga em Ré maior |
| 8 | BWV 592 - Concerto para órgão em Sol maior | BWV 592a - Concerto para cravo em Sol maior |
| 9 | BWV 631 - Prelúdio Coral de “ <i>Orgelbuchlein für Wilhelm Friedemann</i> ” | BWV 667 - Prelúdio Coral em “ <i>Achtzen Choräle</i> ” |
| 10 | BWV 655 - Trio-Sonata em Sol Maior | BWV 894 - Prelúdio em lá menor |
| 11 | BWV 825 - Partita nº1 | Oferenda para Príncipe Emanuel Ludwig |
| 12 | BWV 944 - Fuga de “Fantasia e Fuga” em lá menor | BWV 543 - Fuga de “Prelúdio e Fuga” em lá menor |
| 13 | BWV 984 - Concerto para cravo (original de Duque Johann Ernst) | BWV 595 - Concerto para órgão |
| 14 | BWV 992 - <i>Capriccio</i> (3º andamento) em si bemol maior | BWV 910 - <i>Toccatà</i> em fá # menor |

Tabela 1.1a - Revisões para tecla

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|----|---|--|
| 1 | <i>"Vom Himmel hoch da komm ich her"</i> | BWV 243, 606, 700, 701, 738, 738a, 769 |
| 2 | <i>"Allein Gott in der Höh"</i> | BWV 260, 662, 663, 663a, 664, 664a, 675, 676, 676a, 677, 711, 715, 716, 717, 771 |
| 3 | <i>"In Dulci Jubilo"</i> | BWV 368, 608, 729, 729a, 751 |
| 4 | <i>"Lobt Gott, ihr Christen allzugleich"</i> | BWV 375, 376, 609, 732, 732a |
| 5 | <i>"Nun komm, der Heiden Heiland"</i> | BWV 599, 659, 659a, 660, 660a, 660b, 661, 661a, Cantatas 61 e 62 |
| 6 | <i>"Gelobet seist Du, Jesu Christ"</i> | BWV 314, 604, 697, 722, 722a, 723. Cantata 91 |
| 7 | <i>"An Wasserflüssen Babylon"</i> | BWV 653, 653a, 653b |
| 8 | <i>(Obra desaparecida para tecla?)</i> | BWV 527 - Sonata nº 3 em Ré menor |
| 9 | BWV 529 - <i>Largo da Sonata</i> (nº 5) em Dó maior | BWV 531 - Andamento intermédio de "Prelúdio e Fuga" em Dó maior |
| 10 | BWV 536 - Prelúdio e Fuga em lá maior | Prelúdio e Fuga em lá maior (rev.) |
| 11 | BWV 540 - Prelúdio e Fuga em fá maior | Prelúdio e Fuga em fá maior (rev.) |
| 12 | BWV 541 - Prelúdio e Fuga em sol maior | BWV 528 - Sonata nº 4 em mi menor |
| 13 | BWV 944 - Fuga em lá menor | BWV 543 - Prelúdio e Fuga em lá menor |
| 14 | BWV 546 - Fantasia e Fuga em Dó menor | BWV 546 - Prelúdio e Fuga em Dó menor |

| | | |
|----|---|--|
| 15 | BWV 565 - Tocata e Fuga em Ré menor | (Obra para cravo?) |
| 16 | BWV 633 - Prelúdio-Coral | BWV 706 |
| 17 | BWV 642 - Prelúdio-Coral | BWV 690 |
| 18 | BWV 690 - Prelúdio-Coral | BWV 691a |
| 19 | BWV 691a - Prelúdio-Coral | BWV 691 |
| 20 | BWV 691 - Prelúdio-Coral | Ap. 60 |
| 21 | BWV 736 - Prelúdio-Coral | BWV 415, 735, 735 ^a |
| 22 | <i>“Sei gegrüsset Jesu gütig”</i> | BWV 768 - <i>Partite diverse</i> sobre <i>“Sei gegrüsset Jesu gütig”</i> |
| 23 | BWV 722-801 - Pequeno caderno de W. F. Bach | (três versões manuscritas diferentes) |
| 24 | BWV 812-816 - Cinco Suites Francesas | Primeiro livro de Ana Magdalena |
| 25 | BWV 812, 813 - Duas Suites Francesas | Segundo livro de Ana Magdalena |
| 26 | Partita em Dó menor (?) | BWV 813 - Suite Francesa (nº2) |
| 27 | BWV 814 - Suite Francesa (nº 3) em si menor - Minuet | BWV 927 - Preludio |
| 28 | BWV 815 - Suite Francesa (nº4) em mi bemol | (existe outro manuscrito com uma <i>gavotte</i> adicional) |
| 29 | BWV 817 - Suite Francesa (nº 6) em mi | (Manuscrito “Gerber” inicia com o Preludio nº9 BWV 854) |
| 30 | BWV 818 - Suite em lá menor para cravo | BWV 818a (rev.) |
| 31 | BWV 819 - Suite em mi bemol maior para cravo | BWV 819a |
| 32 | Preludio & Minuet do Segundo livro de Anna Magdalena | BWV 827 - <i>Fantasia & Burlesca</i> |
| 33 | Prelúdio & <i>Giga</i> do Segundo livro de Anna Magdalena | BWV 830 - <i>Toccat, Air & Giga</i> |
| 34 | BWV 841 - Minueto em Sol maior do livro de W. F. Friedemann | Minueto em Sol Maior do 1º livro de Anna Magdalena |

| | | |
|----|---|--|
| 35 | BWV 844 - <i>Scherzo</i> em Ré menor | BWV 844a - <i>Scherzo</i> em mi menor |
| 36 | Onze Prelúdios do livro de W. F. Friedemann | Prelúdios nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12 (dos 48 prelúdios) |
| 37 | BWV 846a - Prelúdio em Dó M | BWV 846 - Prelúdio (nº1) em Dó M |
| 38 | Obra desconhecida (?) | BWV 847 - Prelúdio (nº2) em Dó m |
| 39 | Invenção a duas vozes | BWV 848 - Prelúdio (nº 3) em Dó # maior |
| 40 | Obra para órgão (?) | BWV 849 - Prelúdio (nº 4) em Dó # menor |
| 41 | Prelúdio do livro de W. F. Friedemann | BWV 850 - Prelúdio (nº 5) em Ré maior |
| 42 | Prelúdio do livro de W. F. Friedemann | BWV 851 - Prelúdio (nº 6) em Ré menor |
| 43 | Obra para violino (?) | BWV 853 - Prelúdio (nº 8) em mi bemol menor |
| 44 | BWV 817 - Prelude, Suite Francesa nº 6 | BWV 854 - Prelúdio (nº 9) em mi maior |
| 45 | Trio para violino, alaúde, cravo (?) | BWV 855 - Prelúdio (nº10) em mi menor |
| 46 | Prelúdio do livro de W. F. Friedemann | BWV 856 - Prelúdio (nº11) em fá maior |
| 47 | Prelúdio do livro de W. F. Friedemann | BWV 857 - Prelúdio (nº 12) em fá menor |
| 48 | Prelúdio do livro de W. F. Friedemann | BWV 859 - Prelúdio e Fuga (nº14) em fá # menor |
| 49 | Prelúdio do livro de W. F. Friedemann | BWV 860 - Prelúdio (nº 15) em sol maior |
| 50 | Prelúdio do livro de W. F. Friedemann | BWV 862 - Prelúdio (nº 17) em lá bemol |
| 51 | <i>BWV 992 Capriccio</i> | BWV 865 - Fuga (nº 20) em lá menor |
| 52 | <i>Toccata</i> para órgão (?) | BWV 866 - Prelúdio e Fuga (nº 21) em si bemol maior |

| | | |
|----|---|--|
| 53 | BWV 870a - Prelúdio e Fuga nº 1a | BWV 870 - Prelúdio e Fuga (nº1) em Dó maior |
| 54 | Fuga para órgão (?) | BWV 871 - Fuga (nº 2) em Dó menor |
| 55 | BWV 872a - Prelúdio e Fuga nº 3a em Dó maior | BWV 872 - Prelúdio e Fuga (nº3) em Dó maior |
| 56 | BWV 875a - <i>Praeambulum</i> (nº 6a) | BWV 875 - Prelúdio (nº 6) em Ré menor |
| 57 | (manuscrito diferente) | BWV 879 - Fuga (nº 10) em mi menor |
| 58 | Obra para órgão (?) | BWV 880 - Prelúdio e Fuga (nº 11) em fá maior |
| 59 | Obra para cravo (?) | BWV 881 - Prelúdio (nº12) em fá menor |
| 60 | i) BWV 902a - <i>Praeludium</i> para <i>Fughetta</i> em sol ii) BWV 902 - <i>Fughetta</i> em sol maior | BWV 884 - Prelúdio e Fuga (nº 15) em sol maior |
| 61 | BWV 901 - <i>Fughetta</i> de “ <i>Präludium und Fughetta</i> ” em fá maior | BWV 886 - Fuga (nº 17) em lá bemol maior |
| 62 | Obra para cravo (?) | BWV 887 - Prelúdio (nº18) em sol maior |
| 63 | BWV 806 - Prelúdio da 1ª suite inglesa em lá maior | BWV 888 - Prelúdio (nº19) em lá maior |
| 64 | (manuscrito anterior) | BWV 889 - Fuga (nº 20) em lá menor |
| 65 | Obra para cravo (?) | BWV 890 - Prelúdio (nº 21) em si bemol maior |
| 66 | manuscrito anterior (?) | BWV 891 - Prelúdio (nº 22) em B bemol menor |
| 67 | manuscrito anterior (?) | BWV 892 - Prelúdio (nº 23) em B |
| 68 | manuscrito anterior de Altnikol) | BWV 893 - Prelúdio (nº 24) em B menor |
| 69 | BWV 903 - Fantasia Cromática | BWV 903a - Fantasia Cromática |
| 70 | BWV 912 - <i>Adagio</i> (3º andamento) da <i>Toccata</i> em Ré M | BWV 912a - <i>Adagio</i> |

| | | |
|----|---|---|
| 71 | BWV 912 - <i>"Col Discrezione"</i> | BWV 912a - Quinto Andamento Toccata em Ré |
| 72 | Prelúdio e Fuga em Dó menor (Arnstadt) | BWV 914 - Toccata (nº 2) em mi menor |
| 73 | BWV 951 - Fuga em si menor | BWV 951a - Fuga em si menor |
| 74 | BWV 990 - Sarabanda no 2º livro de Anna Magdalena | BWV 988 - <i>Aria</i> (Variações Goldberg) |
| 75 | BWV 1018 - <i>Adagio</i> (3º andamento) na Sonata V para violino e cravo | BWV 1018a - <i>Adagio</i> (3º and.) da Sonata V para violino e cravo |

Tabela 1.2 - De instrumento solo (não-tecla) para instrumento solo

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|--|---|
| 1 | BWV 1001 - Fuga em sol menor para violino solo | BWV 1000 - Fuga em sol menor para alaúde |
| 2 | BWV 1001 - Fuga em sol menor para violino solo | BWV 539 - Fuga de "Prelúdio e Fuga" em Ré menor para órgão |
| 3 | BWV 1003 - Sonata nº 2 em lá menor para violino solo | BWV 964 - Sonata em Ré menor para cravo |
| 4 | BWV 1005 - <i>Adagio</i> da Sonata nº 3 em Dó maior para violino solo | BWV 968 - <i>Adagio</i> em sol maior para cravo |
| 5 | BWV 1006 - Partita nº 3 em mi maior para violino solo | BWV 1006a - Suite para alaúde (ou harpa) |
| 6 | BWV 1011 - Suite nº 5 em sol menor para violoncelo solo | BWV 995 - Suite em sol menor para alaúde |
| 7 | Obra para violino (?) | BWV 997 - Suite em Dó menor |

Tabela 1.3 - De tecla para cantata

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|----|--|---|
| 1 | Obra para órgão (?) | Ária de Baixo (nº1), Coral (nº 3) da Cantata BWV 86 |
| 2 | BWV 131a - Fuga em sol menor para órgão | <i>Allegro</i> do coro (nº5) da Cantata BWV 131 |
| 3 | BWV 528 - Sonata em mi menor nº 4 de Seis Sonatas para órgão | Andamento nº8 (início da 2ª Parte) da Cantata BWV 76 |
| 4 | BWV 541 - Fuga do Prelúdio e Fuga em sol maior | Primeiro Coro da Cantata BWV 21 |
| 5 | BWV 584 - Trio-Sonata em sol menor | Ária de Tenor (nº2) da Cantata BWV 166 |
| 6 | BWV 865 - Fuga em lá menor | Ária de Baixo (nº 1) da Cantata BWV 87 |
| 7 | BWV 806 - Sarabanda (1ª Suite Inglesa) em lá maior | BWV 248 - Ária de Contralto (nº 19) |
| 8 | BWV 988 - Variação nº 30 <i>Quod libet</i> | Recitativo (nº 3) da Cantata BWV 212 |
| 9 | Obra instrumental [tecla?] (?) | Ária de Contralto (nº 1) da Cantata BWV 120 |
| 10 | Obra instrumental [tecla?] (?) | Órgão <i>obbligato</i> de Ária de Contralto (nº 3) em Cantata 188 |
| 11 | BWV 992 - Capriccio | Coro nº1 “Nach dir Herr” da Cantata BWV 150 |

Tabela 1.4 - De instrumento solo (não-tecla) para Cantata

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|---|
| 1 | BWV 1006 - Prelúdio da 3ª Partita em mi maior, violino solo | (i) Sinfonia em Ré maior para Cantata BWV 29 (ii) Sinfonia para Parte II da Cantata BWV 120a |
| 2 | Sonata para violino solo (?) | Violino <i>obbligato</i> de Ária para Tenor (nº 4) da Cantata BWV 97 |

Tabela 1.5 - De música de câmara para Cantata

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|--|---|
| 1 | Obra perdida (?) | Sinfonia da Cantata nº 18 |
| 2 | Sonata para viola de gamba e cravo (?) | Ária de Contralto (nº3) da Cantata BWV 27 |
| 3 | Sonata para violino e cravo (?) | Ária de Tenor (nº3) da Cantata BWV 29 |
| 4 | Sonata ou Concerto para dois violinos (?) | Ária de Contralto (nº2) da Cantata BWV 42 |
| 5 | BWV 1019a- <i>Cantabile ma un poco Adagio</i> , Sonata nº6 em sol maior para violino e cravo | Ária de Soprano (nº4) da Cantata BWV120 |
| 6 | Obra instrumental perdida (?) | Coro nº1 " <i>Nach dir, Herr</i> " da Cantata BWV 150 |
| 7 | BWV 1015 - Sonata nº 2 em lá maior para violino e cravo | Ária de contralto (nº4) da Cantata BWV 154 |
| 8 | BWV 1017 - <i>Siciliano</i> da Sonata nº4 em Dó menor para violino e cravo | BWV 244 - Ária de Contralto (nº47) |

Tabela 1.6 - De concerto ou concerto grosso para Cantata

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|---|
| 1 | Concerto grosso (?) | Cantata BWV 7 |
| 2 | Siciliano para violino solo, manuscrito perdido (?) | Ária de Soprano (nº5) da Cantata BWV 29 |
| 3 | Concerto Instrumental (?) | Sinfonia da Cantata BWV 42 |
| 4 | BWV 1046 - Primeiro andamento do Concerto Brandenbúrguês nº 1 | Sinfonia da Cantata BVW 52 |

| | | |
|----|--|---|
| 5 | Terceiro andamento (<i>Allegro</i>) e <i>Trio</i> II do Concerto Brandenburgoês nº 1 | (i) Primeiro Coro, da Cantata BWV 207 (ii) <i>Ritornello</i> (nº7) na mesma obra |
| 6 | Concerto Instrumental perdido (?) | BWV 232 - <i>Cum Sancto Spiritu</i> na Missa em si menor |
| 7 | Dois andamentos de Concerto para violino perdido (?) | (i) Ária de contralto (nº1) (ii) Ária de Tenor (nº3) da Cantata BWV 83 |
| 8 | BWV 1048 - Primeiro andamento do Concerto Brandenburgoês nº 3 em sol maior | Sinfonia da Cantata BWV 174 |
| 9 | BWV 1052 e 1052a - <i>Allegro</i> e <i>Adagio</i> do Concerto para violino/cravo em Ré menor | (i) Introdução (ii) Coro (nº2) da Cantata BWV 146 |
| 10 | <i>Allegro</i> da obra supra citada | Sinfonia da Cantata BWV 188 |
| 11 | BWV 1053 - <i>Allegro</i> e <i>Siciliano</i> do Concerto para cravo nº 2 em mi maior | Sinfonia e Ária de Contralto (nº 5) da Cantata BWV 169 |
| 12 | Terceiro andamento da obra supra citada | Sinfonia da Cantata BWV 49 |
| 13 | Andamento do Concerto para dois violinos - perdido (?) | Coral (nº4) da Cantata BWV 51 |
| 14 | BWV 1056 - <i>Largo</i> do Concerto para violino/cravo nº 5 em fá menor | Sinfonia (<i>Adagio</i>) da Cantata BWV 156 |
| 15 | BWV 1059 - Concerto para cravo em Ré menor (incompleto) | Sinfonia da Cantata BWV 35 |
| 16 | Concerto Instrumental (?) | BWV 249 - Três primeiros andamentos da Oratória da Páscoa |
| 17 | Concerto para violino em Dó maior (?) | Duo de Soprano e Baixo (Final) da Cantata BWV 58 |
| 18 | And. de Concerto para oboé (?) | Ária de Baixo (nº6) da Cantata BWV 78 |

Tabela 1.7 - De suite, obra orquestral (exceptuando Concertos Brandeburgueses) para Cantata

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|---|
| 1 | Suite orquestral - obra perdida (?) | Cantata BWV 97 |
| 2 | BWV 1068 - Abertura da suite nº 4 em Ré maior | Introdução e Coro da Cantata BWV 110 |
| 3 | Obra Instrumental (?) | Cantata BWV 170 |
| 4 | Suite Orquestral - obra perdida?) | Cantata BWV 194 |
| 5 | Obra Instrumental (?) | BWV 232 - <i>Et resurrexit</i> da Missa em si menor |
| 6 | Suite (?) | Coro Final da Cantata BWV 184 |
| 7 | Bourrée de Suite Orquestral (?) | Ária de soprano (nº6) da Cantata BWV 173a |

Tabela 1.8 - De obra orquestral, concerto ou cantata para concerto ou obra orquestral

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|---|
| 1 | BWV 1041 - Concerto nº 1 em lá menor para violino | BWV 1058 - Concerto nº 7 em sol menor para cravo |
| 2 | BWV 1042 - Concerto nº 2 em mi maior para violino | BWV 1054 - Concerto nº 3 em Ré maior para cravo |
| 3 | BWV 1049 - Concerto Brandenburgüês nº 4 em sol maior | BWV 1057 - Concerto nº 6 em fá maior para cravo |
| 4 | BWV 1056a - Concerto em sol menor para violino | BWV 1056 - Concerto nº 5 em fá menor para cravo |
| 5 | (i) Obra orquestral perdida BWV 1071 - (ii) Sinfonia em fá maior | BWV 1046 - Concerto Brandenburgo nº 1 em fá maior |
| 6 | BWV 1043 - Concerto em Ré menor para dois violinos | BWV 1062 - Concerto em Dó menor para dois cravos |

| | | |
|----|--|--|
| 7 | Sinfonia de Cantata -perdida | BWV 1045 - Concerto em Ré maior para violino (não terminado) |
| 8 | Concerto para violino - perdido | BWV 1052 e 1052a - Concerto nº 1 em Ré menor para cravo |
| 9 | Concerto para violino (segundo Tovey concerto para oboe d'amore) - perdido | BWV 1055 - Concerto nº 4 em lá maior para cravo |
| 10 | Concerto para violino - perdido | BWV 1053 - Concerto nº 2 em mi maior para cravo |

Tabela 1.9 - De Cantata ou Oratória para Cantata ou Oratória

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|----|---|--|
| 1 | Cantata BWV 2 - Coro (nº1) | BWV 741 - Coral " <i>Ach Gott, von Himmel sieh darein</i> " |
| 2 | Cantata BWV 3 | Cantata BWV 58 |
| 3 | Obra perdida (?) | Sinfonia da Cantata nº 4 |
| 4 | Cantata BWV 8 em Ré maior | Versão posterior em mi maior |
| 5 | Cantata BWV 11, Ária de Contralto (nº4) | BWV 232 - <i>Agnus Dei</i> na Missa em si menor |
| 6 | Cantata BWV 12 (1714) | Cantata BWV 12 (rev. 1724) |
| 7 | Cantata BWV 12, Coro nº1 | BWV 232 - <i>Crucifixus</i> da Missa em si menor |
| 8 | Cantata BWV 12, Coro nº1 | Cantata BWV 78, Coro nº1 |
| 9 | Cantata BWV 15 | Cantata BWV 189 |
| 10 | Cantata BWV 15 (1715) | Cantata BWV 15 (rev. 1735) |
| 11 | Cantata BWV 17, Coro de Abertura | BWV 236 - Coro final " <i>Cum Sancto Spiritu</i> " da Missa em sol M |
| 12 | Cantata BWV 19, Coro nº1 | BWV 233 - Coro de Abertura de <i>Gloria</i> da Missa em fá |
| 13 | Cantata BWV 20, Coro nº1 | Cantata BWV 60, Duo nº1 (Contralto e Tenor) |

| | | |
|----|---|---|
| 14 | Cantata BWV 21 (1714) | Cantata BWV 21 (rev. 1723) |
| 15 | Cantata BWV 23, Coro Final (nº4) | BWV 245 - Coro <i>“Christe, du Lamm Gottes”</i> |
| 16 | Cantata BWV 23, Coro Final (nº 4) | BWV 245 - Coro <i>“In meines Herzens Grunde”</i> |
| 17 | Cantata BWV 28, Coro nº1 | BWV 231 - Motete <i>“Sei Lob und Preis mit Ehren” (a capella)</i> |
| 18 | Cantata BWV 29, Coro nº1 | Missa em Si menor, BWV 232 - (I) <i>Gratias</i> (nº 6) (II) <i>Dona Nobis Pacem</i> (nº 25) |
| 19 | Cantata BWV 29, Ária de Tenor (nº3) | Cantata BWV 29, Ária de contralto (nº 7) |
| 20 | Cantata nº 30a <i>“Angenehmes Wiederau” (Dramma per Musica)</i> | Cantata nº 30 <i>“Freu dich erlöste Schar”</i> |
| 21 | Cantata BWV 30a, Ária de Tenor (nº11) | Cantata BWV 210, Ária de Soprano (nº 8) |
| 22 | Cantata BWV 31 (1715) | Cantata BWV 31 (rev. 1731) |
| 23 | Cantata BWV 34a | Cantata BWV 34 |
| 24 | Cantata BWV 36a (perdida), Ária de Soprano | Cantata BWV 36, Ária (nº7) |
| 25 | Cantata BWV 36 | Items na Cantata BWV 36b |
| 26 | Cantata BWV 36 | Items da Cantata BWV 36c |
| 27 | Cantata perdida (?) | Cantata BWV 38, Ária de Tenor (nº3) |
| 28 | Cantata BWV 40, Coro nº1 | Missa em fá maior BWV 233 <i>Cum Sancto Spiritu</i> |
| 29 | Cantata BWV 40, Coro <i>“Dein a ist allein die mihre”</i> | Cantata BWV 171, Coro Final |
| 30 | Cantata BWV 44, Ária Tenor (nº4) | Cantata BWV 3, Coro <i>“Ach Gott, wie manches Herzeleid”</i> |

| | | |
|----|--|--|
| 31 | Cantata BWV 46, Coro <i>“Schauet doch und sheet”</i> | BWV 232 - <i>Qui tollis</i> na Missa em si menor |
| 32 | Cantata BWV 47 (Cöthen, 1726) | (rev. Leipzig, 1726) |
| 33 | (Cantata de Michaelmas ?) | Cantata BWV 50 |
| 34 | Cantata BWV 51, Ária de Soprano | Cantata de Michaelmas 1737 |
| 35 | Cantata BWV 54, Ária de contralto (nº1) | Paixão segundo Marcos BWV 247 - Ária (nº53) |
| 36 | Cantata BWV 58, Corais nº3 e nº5 | Cantata BWV 3, Recitativo <i>mit coral</i> (nº2) e Coral (nº6) |
| 37 | Cantata BWV 59, Duo Soprano e Baixo (nº1) | Cantata BWV 74, Coro (nº1) |
| 38 | Cantata BWV 59, Ária de Baixo (nº 4) | Cantata BWV 74, Ária de Soprano (nº 2) |
| 39 | Cantata BWV 59, Coral (nº3) | Cantata BWV 175, Coral (nº7) |
| 40 | Cantata BWV 61, Coro (nº1) | Cantata BWV 62, Coro (nº1) e Coral (nº6) |
| 41 | Cantata BWV 64, Coral (nº2) | Cantata BWV 91, Coral (nº6), Coro Final (nº8) |
| 42 | Cantata BWV 64, Coral (nº4) | Cantata BWV 94, Coro (nº1) |
| 43 | Cantata BWV 66a | Cantata BWV 66 |
| 44 | Cantata BWV 67, Ária e Coro (nº6) | BWV 234 - <i>Gloria</i> na Missa em lá maior |
| 45 | Cantata BWV 69 (1724) e BWV 69 (Ratswahl) | Cantata BWV 69a (1730) |
| 46 | Cantata BWV 69, Recitativo (nº2) | Cantata BWV 69a, Recitativo (nº2) |
| 47 | Cantata BWV 69, Ária de Contralto (nº3) | Cantata BWV 69a, Ária de Tenor (nº3) |
| 48 | Cantata BWV 69, Coral (nº 6) | Cantata BWV 69a, Coral (nº 6) |
| 49 | Cantata BWV 69a, Coral (nº 6) | Cantata BWV 100, Coro (nº1) |
| 50 | Cantata BWV 70 (1716) e BWV 70 (1723) | Cantata BWV 70 (1731) |

| | | |
|----|--|--|
| 51 | Cantata BWV 71, Coro (nº6) | Cantata BWV 12, Coro (nº2) |
| 52 | Cantata BWV 72, Coro (nº1) | Missa em Sol menor BWV 235 - <i>Gloria</i> |
| 53 | Cantata BWV 73 (1723-27) | Cantata BWV 73 (rev. 1732-35) |
| 54 | Cantata BWV 75, Corais (nº7, nº14) | Cantata BWV 100, Coral (nº6) |
| 55 | Cantata BWV 76 | Cantata BWV 76 (rev. <i>Reformationfest</i> Cantata, 1732) |
| 56 | Cantata BWV 76, Coral (nº7) | Cantata BWV 69, Coral (nº6) |
| 57 | Cantata BWV 78, Baixo do Coro (nº1) | Missa em si menor BWV 232, <i>Crucifixus</i> |
| 58 | Cantata BWV 79, Coro (nº1) e Ária de Contralto (nº2) | Missa em Sol maior BWV 236 - <i>Gloria</i> |
| 59 | Cantata BWV 79, Ária de Contralto (nº2) | Missa em Lá maior BWV 234 - Ária de Contralto (nº5) |
| 60 | Cantata BWV 79, Duo Soprano e Baixo (nº5) | Missa em Sol maior BWV 236 - Duo Soprano e Contralto (nº4), “ <i>Domine Deus</i> ” |
| 61 | Cantata BWV 80a | Cantata para Reformationfest BWV 80 |
| 62 | Cantata BWV 82 (1727) | Cantata BWV 82 (rev. 1731, 1735, 1747) |
| 63 | Cantata BWV 63, Ária de Tenor (nº3) | Cantata BWV 212, Ária de Soprano (nº 14) |
| 64 | Cantata perdida? | Cantata BWV 97 |
| 65 | Cantata BWV 98, Coro (nº1) | Cantata BWV 99, Corais (nº1 e nº 6) |
| 66 | Cantata BWV 99, Corais (nº1 e nº6) | Cantata BWV 100, Corais (nº1 e nº 6) |
| 67 | Cantata BWV 102, Coro (nº1) | Missa em Sol maior BWV 235, “ <i>Kyrie</i> ” |
| 68 | Cantata BWV 102, Ária de Contralto (nº3) | Missa em Fá maior BWV 233, “ <i>Qui Tollis</i> ” |
| 69 | Cantata BWV 102, Ária de Tenor (nº 5) | Missa em Fá maior BWV 233, Ária de Contralto “ <i>Quoniam</i> ” |
| 70 | Cantata BWV 118 (1736/37) | Cantata BWV 118 (rev. 46/47) |

| | | |
|----|---|---|
| 71 | Cantata BWV 120, Coro (nº 2) | Missa em Si menor BWV 232, “ <i>Et expecto Resurrectionem (Credo)</i> ” |
| 72 | Cantata BWV 120a, Coro nº1 | Cantata BWV 120, Coro (nº2) |
| 73 | Cantata BWV 120a, Ária de Soprano (nº3) | Cantata BWV 120, Ária de Soprano (nº4) |
| 74 | Cantata BWV 120a, Duo Contralto e Tenor (nº6) | Cantata BWV 120, Ária para Contralto (nº1) |
| 75 | Cantata BWV 120a, Coral (nº8) | Cantata BWV 137, Coral (nº5) |
| 76 | (Andamento perdido de Cantata?) | Cantata BWV 121, Ária de Tenor (nº2) |
| 77 | Cantata BWV 125 | BWV 382 e BWV 616 - Primeiro Coro e Coral Final |
| 78 | Cantata BWV 127, Recitativo Baixo e Ária (nº4) | Paixão segundo S. Mateus BWV 244 - Coro (nº33) |
| 79 | Cantata BWV 130 | Choralgesänge (Anh. II 31) |
| 80 | Cantata BWV 132 (1715) | Cantata BWV 132 (1724) |
| 81 | Cantata BWV 134a | Cantata BWV 134 |
| 82 | (Andamento perdido de Cantata?) | Cantata BWV 135, Ária de Tenor (nº3) |
| 83 | Cantata BWV 136, Coro nº1 | Missa em Lá maior BWV 234 - “ <i>In Gloria Dei Patris</i> ”, Coro Final ” <i>Cum Sancto Spiritu</i> ” |
| 84 | Cantata BWV 137, Coral (nº5) | Cantata BWV 120a, Coral (nº 8) |
| 85 | Cantata BWV 138, Ária de Baixo (nº5) | Missa em Sol maior BWV 236 - Ária de Baixo (nº 3) “ <i>Gratias</i> ” |
| 86 | (Duo vocal de uma obra perdida?) | Cantata BWV 141, Coro nº1 |
| 87 | (Canção de embalar?) | Cantata BWV 144 |
| 88 | Cantata secular (1717-23) | Cantata BWV 145 |
| 89 | Cantata BWV 147 (1716) | Cantata BWV 147 (rev. 1723) |
| 90 | Cantata BWV 149 | Cantata BWV 201 |
| 91 | Cantata BWV 150, Tema do Coro de abertura Fugal | Cantata BWV 12, Baixo de <i>Passacaglia</i> (Coro nº1) |

| | | |
|-----|--|---|
| 92 | Cantata BWV 152, Ária de Soprano (nº4) | Cantata BWV 197, Ária de Baixo (nº6) |
| 93 | Cantata BWV 154, Coro <i>“O Schwert, das durch die Seele dringt”</i> | Cantata BWV 20, Coro <i>“O Ewigkeit”</i> (nº1) |
| 94 | Cantata BWV 154, Coro <i>“O Schwert, das durch die Seele dringt”</i> | Cantata BWV 60, Coro <i>“O Ewigkeit”</i> (nº1) |
| 95 | Cantata BWV 154, Ária de Tenor (nº2) | Cantata BWV 32, Ária Duetto (nº5) para Soprano e Baixo |
| 96 | Cantata BWV 157 (2/2/1727) | Cantata BWV 157 (rev. 6/2/1727) |
| 97 | Cantata BWV 158 (1708) | Cantata BWV 158 (rev. 1724) |
| 98 | Cantata BWV 161, Ária de Contralto (nº1) | Cantata BWV 161 (versão com Soprano, 1735) |
| 99 | Cantata BWV 162, Coro Final (1715) | Cantata nº 162 (rev. 1724) |
| 100 | Cantata BWV 163 (1715) | Cantata BWV 163 (rev. 1723) |
| 101 | (Versão anterior realizada em Weimar?) | Cantata BWV 164 (rev. 1723-1725) |
| 102 | Obra do período de Weimar? | Cantata BWV 168 |
| 103 | (Cantata ou obra instrumental?) | Cantata BWV 120, Ária de Contralto (nº5) |
| 104 | Cantata BWV 170 (1731/32) | Cantata BWV 170 (rev. 1742) |
| 105 | Cantata BWV 171, Coro (nº1) | Missa em Si menor BWV 232, <i>“Patrem Omnipotentem”</i> |
| 106 | Cantata BWV 171, Coro Final | Cantata BWV 41, Coro Final |
| 107 | Cantata BWV 172 (1724) | Cantata BWV 172 (rev. 1730) |
| 108 | Cantata BWV 173a, Recitativo de Soprano (nº1) | Cantata BWV 173, Recitativo de Tenor (nº1) |
| 109 | Cantata BWV 173a, Ária de Soprano (nº 2) | Cantata BWV 173, Ária de Tenor (nº2) |
| 110 | Cantata BWV 173a, Ária de Baixo (nº3) | Cantata BWV 173, Ária de Contralto (nº3) |

| | | |
|-----|--|---|
| 111 | Cantata BWV 173a, Ária de Soprano e Baixo (Duo) (nº4) na Cantata nº 173a | Cantata BWV 173, Ária de Soprano e Baixo (Duo) (nº4) |
| 112 | Cantata BWV 173a, Ária para Soprano e Baixo, Recitativo (nº5) | Cantata BWV 173, Ária de Soprano e Tenor, Recitativo (Duo) (nº5) |
| 113 | Cantata BWV 173a, Soprano e Baixo Coro (nº8) | Cantata BWV 173, S.A.T.B., Coro (nº4) |
| 114 | Cantata BWV 173a, Ária de Baixo (nº7) | Cantata BWV 175, Ária de Tenor (nº4) |
| 115 | Cantata BWV 175 | Cantata BWV 175 (rev. 1738) |
| 116 | Cantata BWV 179, Coro (nº1) | Missa em Sol maior BWV 236, <i>"Kirie"</i> |
| 117 | Cantata BWV 179, Ária de Tenor (nº8) | Missa em Sol maior BWV 236, Ária de Tenor (nº5) <i>"Quoniam"</i> |
| 118 | Cantata BWV 179, Ária de Soprano (nº5) | Missa em Lá maior BWV 234, Ária de Soprano (nº4) <i>"Qui tollis"</i> |
| 119 | Obra Secular perdida (possivelmente instrumental) | Cantata BWV 181, Coro Final (nº8) |
| 120 | Cantata BWV 182 (1715) | Cantata BWV 182 (rev. 1725) |
| 121 | Cantata Secular perdida (período de Cöthen) | Cantata BWV 184a |
| 122 | Cantata BWV 184, Coro Final | Cantata BWV 213, Coro Final (nº 13) |
| 123 | Cantata BWV 186 (1716) | Cantata BWV 186 (rev. 1723) |
| 124 | Cantata BWV 187, Coro (nº1) | Missa em Sol menor BWV 235, Coro (nº 6) <i>"Cum Sancto Spiritu"</i> |
| 125 | Cantata BWV 187, Ária de Contralto (nº3) | Missa em Sol menor BWV 235, Ária de Contralto (nº 4) <i>"Domine Fili"</i> |
| 126 | Cantata BWV 187, Ária de Baixo (nº4) | Missa em Sol menor BWV 235, Ária de Baixo (nº3) <i>"Gratias agimus"</i> |
| 127 | Cantata BWV 187, Ária de Soprano (nº5) | Missa em Sol menor BWV 235, Ária de Tenor (nº5) <i>"Qui tollis"</i> |
| 128 | Cantata BWV 189 (1707) | Cantata BWV 189 (rev. 1710) |

| | | |
|-----|--|---|
| 129 | Cantata BWV 190 (1724) | Cantata BWV 190 (rev. 1735/50) |
| 130 | Cantata BWV 193a, Coro (nº1) | Cantata BWV 193, Coro (nº1) |
| 131 | Cantata BWV 193a, Ária (nº7) | Cantata BWV 193, Ária de Soprano (nº3) |
| 132 | Cantata BWV 193a, Ária (nº 9) | Cantata BWV 193, Ária de Contralto (nº 3) |
| 133 | Cantata BWV 194a (Secular) | Cantata BWV 194 <i>"Höchsterwünschtes Freudenfest"</i> |
| 134 | Cantata BWV 195 (1728) | Cantata BWV 195 (1735) |
| 135 | Cantata BWV 197a, Ária de Contralto (nº 1) | Cantata BWV 197, Ária de Baixo (nº 6) |
| 136 | Ária de Baixo (nº 3) na Cantata nº 197a | Ária de Soprano (nº 8) na Cantata nº 197 |
| 137 | Cantata de Natal perdida (?) | Cantata BWV 197, Ária de Contralto (nº 3) |
| 138 | Cantata BWV 198, Coro (nº1) | Paixão segundo S. Marcos BWV 247, Coro (nº1) |
| 139 | Cantata BWV 198, Coro (nº1) | Missa em si menor BWV 232, <i>Adagio</i> de <i>"Kirie"</i> |
| 140 | Cantata BWV 198, Ária de Soprano (nº3) | Paixão segundo S. Marcos BWV 247, Ária de Soprano (nº 49) |
| 141 | Cantata BWV 198, Ária de Contralto (nº 5) | Paixão segundo S. Marcos BWV 247, Ária de Contralto (nº27) |
| 142 | Cantata BWV 198, Ária de Tenor (nº8) | Paixão segundo S. Marcos BWV 247, Ária de Tenor (nº 59) |
| 143 | Cantata BWV 198, Coro (nº10) | Paixão segundo S. Marcos BWV 247, Coro (nº132) |
| 144 | Cantata BWV 198, Coro (nº1) | Cantata BWV 244a, Coro nº1 |
| 145 | Cantata BWV 201, Ária de Baixo (nº7) | Cantata BWV 212, Ária de Baixo (nº20) |
| 146 | Cantata BWV 201, Coro Final | Cantata <i>"Thomana sass annoch betrübt"</i> Anh.19, Coro Final |

| | | |
|-----|---|---|
| 147 | Cantata BWV 202, Ária de Soprano (nº7) | Cantata BWV 8, Ária de Baixo (nº4) |
| 148 | Cantata BWV 204, Ária para Soprano (nº8) | Cantata BWV 216, Ária de Soprano (nº3) |
| 149 | Cantata BWV 205 | Cantata BWV 205a |
| 150 | Cantata BWV 205, Coro de Abertura | Missa em si menor BWV 232, "Credo" |
| 151 | Cantata BWV 205, Ária de Soprano (nº9) | Cantata BWV 171, Ária de Soprano (nº4) |
| 152 | Cantata BWV 205, Duo Contralto e Tenor(nº13) | Cantata BWV 216, Duo Soprano e Contralto (nº7) |
| 153 | Cantata BWV 206 (1733) | Cantata BWV 206 (rev. 1736) |
| 154 | Cantata BWV 207, Coro (nº2) | Cantata BWV 207a, Coro (nº1) |
| 155 | Cantata BWV 207, Ária de Tenor (nº 4) | Cantata BWV 207a, Ária de Tenor (nº3) |
| 156 | Cantata BWV 207, Duo de Soprano e Baixo (nº6) | Cantata BWV 207a, Duo de Soprano e Baixo (nº5) |
| 157 | Cantata BWV 207, Ária de contralto (nº9) | Cantata BWV 207a, Ária de contralto (nº7) |
| 158 | Cantata BWV 207, S.A.T.B. Recitativo (nº10) | Cantata BWV 207a, S.A.T.B. Recitativo (nº8) |
| 159 | Cantata BWV 207, Coro (nº11) | Cantata BWV 207a, Coro (nº9) |
| 160 | Cantata BWV 208, Recitativo de Soprano (nº8) | Cantata BWV 208a, Recitativo (nº8) |
| 161 | Cantata BWV 208, Duo de Soprano e Tenor (nº12) | Cantata BWV 208, Duo (nº12) |
| 162 | Cantata BWV 208, Ária de Baixo (nº7) | Cantata BWV 68, Ária de Baixo (nº4) |
| 163 | Cantata BWV 208, <i>Continuo</i> da Ária de Soprano (nº 13) | Cantata BWV 68, <i>Piccolo-cello obbligato</i> da Ária de Soprano (nº2) |
| 164 | Cantata BWV 208, Ária para Soprano (nº13) | Cantata BWV 68, Ária de Soprano (nº2) |

| | | |
|-----|---|--|
| 165 | Cantata BWV 208, Coro (nº15) | Cantata BWV 149, Coro (nº1) |
| 166 | Hochzeitkantate BWV 210 | Cantata BWV 210a |
| 167 | Cantata BWV 210, Ária (nº8) | Cantata BWV 210a, " <i>Grosser Fleming, alles Wissen and Werte Gönner, alles Wissen</i> " (nº10) |
| 168 | Cantata BWV 213, Coro (nº1) | Oratória de Natal BWV 248, Coro (nº36) |
| 169 | Cantata BWV 213, Ária de Soprano (nº3) | Oratória de Natal BWV 248, Ária de Contralto (nº 19) |
| 170 | Cantata BWV 213, Ária de Contralto (nº 5) | Oratória de Natal BWV 248, Ária de Soprano (nº39) |
| 171 | Cantata BWV 213, Ária de Tenor (nº 7) | Oratória de Natal BWV 248, Ária de Tenor (nº41) |
| 172 | Cantata BWV 213, Ária de Contralto (nº9) | Oratória de Natal BWV 248, Ária de Contralto (nº4) |
| 173 | Cantata BWV 213, Duo de Contralto e Tenor (nº11) | Oratória de Natal BWV 248, Duo de Soprano e Baixo (nº 29) |
| 174 | Cantata de Natal BWV 214, Coro (nº1) | Oratória de Natal BWV 248, Coro (nº1) |
| 175 | Cantata BWV 214, Ária de Contralto (nº5) | Oratória de Natal BWV 248, Ária de Tenor (nº15) |
| 176 | Cantata BWV 214, Ária de Baixo (nº7) | Oratória de Natal BWV 248, Ária de Baixo (nº8) |
| 177 | Cantata BWV 214, Coro (nº 9) | Oratória de Natal BWV 248, Coro (nº24) |
| 178 | Cantata BWV 215, Ária de Soprano (nº7) | Oratória de Natal BWV 248, Ária de Baixo (nº47) |
| 179 | Cantata BWV 215, " <i>Osana</i> "(Coro nº1) | Missa em Si menor BWV 232, " <i>Osana</i> " |
| 180 | GeburtagsKantate Anh. 11, Ária de Contralto (nº9) | Cantata BWV 213, Ária de Contralto (nº5) |
| 181 | GeburtagsKantate Anh. 11, Ária (nº?) | Cantata BWV 30a, Ária de Baixo (nº7) |
| 182 | HochzeitKantate BWV 216, Duo de Soprano e Contralto (nº1) | Cantata BWV 216a, Duo de Tenor e Contralto (nº1) |

| | | |
|-----|---|---|
| 183 | Missa em si menor BWV 232 - <i>Gloria</i> (nº4) na Missa em si menor | Cantata BWV 191, “ <i>Gloria in excelsis Deo</i> ” |
| 184 | Missa em si menor BWV 232, Duo para Soprano e Tenor (nº7) | Cantata BWV 191, Duo de Soprano e Tenor (nº2) |
| 185 | Missa em si menor BWV 232, “ <i>Cum Sancto Spiritu</i> ” | Cantata BWV 191, Coro (nº3) “ <i>Sicut erat</i> ” |
| 186 | Missa em si menor BWV 232, <i>basso ostinato</i> de <i>Crucifixus</i> (nº 16) | Cantata BWV 78, <i>basso ostinato</i> de Coro nº1 |
| 187 | BWV 233a, “ <i>Kyrie eleison - Christe du Lamm Gottes</i> ” | Missa em Fá maior BWV 233, “ <i>Kyrie eleison</i> ” |
| 188 | <i>Magnificat</i> em Mi bemol maior BWV 243a | <i>Magnificat</i> em Ré maior BWV 243 |
| 189 | <i>Magnificat</i> BWV 243a, Duo de Soprano e Baixo (andamento D) | Cantata BWV 110, Duo de Soprano e Baixo (nº5) |
| 190 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Contralto (nº10) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária (nº2) |
| 191 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Contralto (nº47) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária (nº 4) |
| 192 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Soprano (nº58) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária (nº 5) |
| 193 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Baixo (nº66) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária (nº 6) |
| 194 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Baixo (nº29) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária (nº7) |
| 195 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Tenor (nº26) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária a dois Coros (nº 8) |
| 196 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Baixo (nº75) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária (nº 9) |
| 197 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Soprano (nº19) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, Ária (nº 1) |
| 198 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Coro (nº78) | <i>TrauerKantate</i> BWV 244a, <i>Tutti Aria</i> (nº11) |
| 199 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Coral a 2 Coros (nº35) | Cantata BWV 46, parte I do Coro de abertura “ <i>Schauet doch und seher</i> ” |
| 200 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária de Contralto (nº47) | Cantata BWV 140, Ária para Soprano e Baixo (nº3) |

| | | |
|-----|--|---|
| 201 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Coral (nº63) | Oratória de Natal BWV 248, Coral (parte I, nº5) |
| 202 | Paixão segundo S. João BWV 245, Coro (nº10) | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Coral (nº35) |
| 203 | Ária BWV 245a - Ária de Soprano e Baixo | Paixão segundo S. Marcos BWV 247 |
| 204 | Ária BWV 245b - Ária de Tenor | Paixão segundo S. João BWV 245, Ária de Tenor (nº19) |
| 205 | Ária BWV 245c - Ária de Tenor | Paixão Segundo S. João BWV 245, Ária de Baixo (nº31) e Ária de Tenor (nº32) |
| 206 | Obra perdida | Paixão segundo S. Lucas, BWV 246 |
| 207 | Paixão segundo S. Marcos BWV 247, Coro (nº14) | Oratória de Natal BWV 248, Coro (nº45) |
| 208 | Paixão segundo S. Mateus BWV 244, Ária (nº53) | Cantata BWV 54, Ária de Contralto (nº1) |
| 209 | Cantata BWV 248a (perdida), sete andamentos | Oratória de Natal BWV 248, Andamentos nºs 54, 56, 57,61,62,63 e 64 (Parte VI) |
| 210 | Cantata de Natal BWV 249a, Ária <i>a Duetto</i> de Tenor e Baixo (nº3) | Oratória de Natal BWV 248, Duo de Tenor e Baixo e Coro (nº3) |
| 211 | Cantata de Natal BWV 249a, Ária de Soprano (nº5) | Oratória de Páscoa BWV 249, Ária de Soprano (nº5) |
| 212 | Cantata de Natal BWV 249a, Ária de Tenor (nº7) | Oratória de Páscoa BWV 249, Ária de Tenor (nº7) |
| 213 | Cantata de Natal BWV 249a, Ária de Contralto (nº9) | Oratória de Páscoa BWV 249, Ária de Contralto (nº9) |
| 214 | Cantata de Natal BWV 249a, Ária <i>a Quartetto</i> (nº11) | Oratória de Páscoa BWV 249, Coro (nº10) |
| 215 | Cantata BWV 249a | Cantata BWV 249b |
| 216 | Geburstagkantate <i>“Der Himmel dacht, auf Anhalts Ruhm”</i> | Cantata BWV 66 |
| 217 | Ratswahlkantate BWV Ahn.4 (1727) e Ahn 4a (1730) | RatswahlKantate (1741) |

| | | |
|-----|--|--|
| 218 | Cantata BWV Ahn.10, Coro (nº1) | Oratória de Natal BWV 248, Coro (Parte VI, nº54) |
| 219 | Cantata BWV Ahn. 11, Ária | Cantata BWV 30a, Ária de Baixo (nº7) |
| 220 | Cantata BWV Ahn. 11, Ária | Cantata BWV 213, Ária de Contralto (nº5) |
| 221 | Cantata BWV Ahn. 18, Ária | Missa em Fá maior BWV 233 - Ária de Baixo (nº3) <i>"Domine Deus"</i> |
| 222 | Cantata BWV Ahn. 18, Coro nº4 | Missa em Si menor BWV 232, <i>"Credo"</i> |
| 223 | Cantata BWV Ahn. 18, Coro nº1 | Cantata BWV 11, Coro (nº1) |
| 224 | Cantata BWV Ahn. 18, Ária (nº1) | Cantata BWV 30a, Ária de Contralto (nº5) |
| 225 | Cantata BWV Ahn. 18 | Cantata BWV Ahn. 12 |
| 226 | Cantata BWV Ahn. 19, Ária | Cantata BWV 6, Ária de Contralto (nº2) |
| 227 | Cantata BWV Ahn. 19, Coro Final | Cantata BWV 201, Coro Final |
| 228 | Cantata <i>Emmaus</i> perdida? | Cantata BWV 42, Sinfonia |
| 229 | Cantata BWV 248a, andamentos 1, 2, 3, 4, 5 e 6 | Oratória de Natal BWV 248, nºs 1, 3, 4, 8, 9 e 10 (parte VI) |

Tabela 1.10 - De Cantata para obra solista (instrumental)

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|--|
| 1 | Cantata BWV 6, Coral de Soprano (nº3) na Cantata nº 6 | BWV 649, Prelúdio para Órgão nº 5 |
| 2 | Cantata BWV 10, Duo de Contralto e Tenor (nº5) na Cantata nº 10 | BWV 648, Prelúdio para Órgão nº 4 |
| 3 | Cantata BWV 38, Coro (nº1) | BWV 686, (i) Prelúdio Coral <i>a 6 in Organo con pedale doppio</i> (Clavier-Ubung III) <i>BWV 687 - (ii) Alio modo Manualiter</i> |

| | | |
|----|---|---|
| 4 | Cantata BWV 47, Coro (nº1) | BWV 546, Prelúdio de “Preludio e Fuga” para Órgão |
| 5 | Cantata BWV 76, Sinfonia de 2ª Parte (nº8) | BWV 528, <i>Adagio - Vivace</i> (andamento I) de Trio-Sonata nº 4 em mi menor |
| 6 | Cantata BWV 93, Duo de Contralto e Tenor (nº4) | BWV 647, Prelúdio para Órgão nº 3 |
| 7 | Cantata BWV 131, <i>Allegro</i> do Coro (nº5) | BWV 131a, Fuga para Órgão |
| 8 | Cantata BWV 137, Ária de Contralto (nº2) | BWV 650, Prelúdio para Órgão nº 6 |
| 9 | Cantata BWV 140, Ária Coral para Tenor (nº4) | BWV 645, Prelúdio para Órgão nº1 |
| 10 | Cantata BWV 150, Coro (nº1) | BWV 910, <i>Toccata</i> para Cravo |
| 11 | Cantata BWV 152, <i>Allegro ma non Presto</i> (nº1) | BWV 536, Fuga de “Prelúdio e Fuga” para Órgão |
| 12 | Cantata BWV 172, Coral (nº6) | BWV 651, Fantasia Coral para Órgão |
| 13 | Obra vocal? | BWV 876, Fuga (nº7) para Cravo |
| 14 | Obra vocal? | BWV 878, Fuga (nº 9) para Cravo |

Tabela 1.11 - De mús. de câmara para mús. de de câmara ou tecla

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|--|
| 1 | Duo para Violino e Violoncelo (?) | BWV 855, Fuga (nº 10) em Mi menor para Cravo |
| 2 | Trio para Oboé, instrumento (?) e Violoncelo? | BWV 873, Prelúdio (nº4) em Dó sustenido menor |
| 3 | BWV 1020 - <i>Adagio</i> , Sonata em Sol menor para Violino (ou Flauta) e Cravo | BWV 1043, <i>Largo ma non tanto</i> , Concerto em Ré menor para 2 Violinos |
| 4 | BWV 1027 - <i>Allegro Moderato</i> , Sonata nº 1 em Sol maior para Viola de Gamba e Cravo | BWV 1027a, Trio em Sol maior para Órgão |
| 5 | BWV 1038 - Linha inferior de Cravo | BWV 1021, <i>Basso continuo</i> , Sonata em |

| | | |
|---|---|--|
| | na Sonata em Sol maior para Flauta, Violino e Cravo | Sol maior para Violino e Bc. |
| 6 | BWV 1038, Baixo na Sonata em Sol maior para Flauta, Violino e Cravo | BWV 1022, Baixo na Sonata em Fá maior para Violino e Cravo |
| 7 | BWV 1039, Sonata em Sol maior para dois <i>Traversi</i> e B. Continuo | BWV 1027, Sonata nº 1 para Viola de Gamba e Cravo |

Tabela 1.12 - De cantata (Árias) para música de câmara

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|--|--|
| 1 | Cantata BWV 202, Ária de Soprano (nº3) | BWV 1019, <i>Allegro</i> (nº5), Sonata nº 6 em Sol maior para Violino e Cravo |
| 2 | Cantata BWV 208, Violoncelo Continuo da Ária de Soprano (nº13) | BWV 1040, Andamento Instrumental, Trio em Fá maior para Violino, Oboé e Continuo |

Tabela 1.13 - De ária ou motete para cantata, motete ou missa

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|--|
| 1 | Missa em Si menor BWV 232, Coro (Parte II, nº 21) “ <i>Pleni sunt coeli</i> ” | Motete BWV 225, Coro Final |
| 2 | Motete BWV 226, Motete (Der geist hilft unsrer Schwachheit auf) | BWV 226a, Motete para Cordas Sopros e Órgão |
| 3 | Árias nºs 34 e 38, Segundo Livro de Notas de Anna Magdalena | Cantata BWV 82 (i) Ária de Baixo (nº1) (ii) Ária de Baixo (nº 3) |

Tabela 1.14 - De tecla (solo) para concerto instrumental

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|---|
| 1 | Sonata III BWV 527, <i>Adagio e dolce</i> (Seis Sonatas para Órgão) | Concerto BWV 1044, <i>Adagio ma non tanto e dolce</i> (2º andamento), Concerto para <i>Traverso</i> , Violino e Cravo com Orquestra |
| 2 | Prelúdio e Fuga BWV 894, Prelúdio em lá menor para Cravo | Concerto BWV 1044, <i>Allegro</i> (1º andamento) |

Tabela 2.1 - De tecla para tecla

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|----|---|--|
| 1 | Fuga em Ré maior de Pachelbel (ou Buxtehude?) | Prelúdio e Fuga BWV 532, Fuga em Ré maior para Órgão |
| 2 | Oito Prelúdios de Krebs | BWV 553-560, Oito pequenos Prelúdios e Fugas para Órgão |
| 3 | Obra de Vivaldi ou Buxtehude (?) | BWV 564, <i>Toccata, Adagio e Fuga</i> em Dó maior |
| 4 | Obra de um aluno (?) | BWV 567, Prelúdio em Dó maior para Órgão |
| 5 | Obra de Kuhnau | BWV 571, Fantasia em Dó maior |
| 6 | Tema de Giovanni Legrenzi | BWV 574, Fuga em Dó menor para Órgão |
| 7 | Tema de Giovanni Legrenzi | BWV 574a, Fuga em Dó menor para Órgão |
| 8 | <i>Passacaglia</i> de André Raison | BWV 582, <i>Passacaglia</i> em Dó menor para Órgão |
| 9 | Obra de George Philipp Telemann | BWV 586, Trio-Sonata em sol maior para Órgão |
| 10 | Obra de Johann David Heinichen | BWV 59, " <i>Kleines harmonisches Labyrinth</i> " |
| 11 | Obra de Johann Pachelbel | BWV 625, Prelúdio Coral " <i>Christ lag in Todesbanden</i> " |

| | | |
|----|---|---|
| 12 | Coral “Wer nur den lieben Gott lässt walten” de George Neumark | BWV 642, Coral “ <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> ” |
| 13 | Obra(s) de J. G. Walter | BWV 692,692a e 692b, Três Prelúdios Corais “ <i>Ach Gott und Herr</i> ” |
| 14 | Obra de Ludwig Krebs | BWV 710, Prelúdio Coral “ <i>Wir Christenleut</i> ” |
| 15 | Obra de Bernhard Bach | BWV 711, Prelúdio Coral “ <i>Allein Gott in der Höh’ sei Her</i> ” |
| 16 | Obra de Johann Christoph Bach | BWV 741, Prelúdio Coral “ <i>Ach Gott, vom Himmel sieh’ darein</i> ” |
| 17 | Obra de Johann Christoph Bach | BWV 745, Prelúdio Coral “ <i>Aus der Tiefe rufe ich</i> ” |
| 18 | Obra de J. K. F. Fisher | BWV 746, Prelúdio Coral “ <i>Christ ist erstanden</i> ” |
| 19 | Obra de Johann Christoph Bach or J. K. F Fisher | BWV 748, Prelúdio Coral “ <i>Gott der Vater wohn’uns bei</i> ” |
| 20 | Obra de Johann Christoph Bach ou G. A. Homilius | BWV 759, Prelúdio Coral “ <i>Schmück dich, o lieb Seele</i> ” |
| 21 | Obra de Johann Christoph Bach ou George Böhm | BWV 760, Prelúdio Coral “ <i>Vater unser im Himmelreich</i> ” |
| 22 | Obra de Johann Christoph Bach ou George Böhm | BWV 761, Prelúdio Coral “ <i>Vater unser im Himmelreich</i> ” |
| 23 | Duas Variações sobre ‘ Allein Gott in der Höh ‘ sabem Ehr’ de Andreas Nikolaus Vetter | BWV 771, Variações sobre “ <i>Allein Gott</i> ” |
| 24 | Giga da 1ª suite em lá maior de Charles Dieupart | Suite Inglesa nº1 BWV 806, Prelúdio |
| 25 | Peças de George Philipp Telemann | BWV 824, Suite em Lá maior (fragmento) |
| 26 | Fuga de Johann Jakob Froberger | BWV 878, Prelúdio nº 9 em Mi maior |
| 27 | Obra de Gottlieb Kirchhoff | BWV 907, Fantasia e Fugueta em Si bemol maior |

| | | |
|----|--|---|
| 28 | Obra de Gottlieb Kirchhoff | BWV 908, Fantasia e Fuguetta em Ré bemol maior |
| 29 | Obra de Wilhelm Hieronymus Pachelbel | BWV 923, Prelúdio em Si menor |
| 30 | Obra de Wilhelm Hieronymus Pachelbel | BWV 923a, Prelúdio em Lá menor |
| 31 | Partita em Sol menor de Gottfried Heinrich Stölzel | BWV 929, Trio de “Nove pequenos Prelúdios” |
| 32 | Fuga de Johann Christoph Ersilius | BWV 955, Fuga em Si bemol maior |
| 33 | Obra de Johann Caspar Vogler | BWV Anh. 57, Prelúdio para Órgão em mi bemol maior <i>“Jesu Leiden, Pein und Tod”</i> |
| 34 | Obra de T. Dobenecker(?) | BWV Anh. 85, <i>Toccata</i> em Fá menor |
| 35 | Obra de T. Dobenecker (?) | BWV Anh. 101, Fuga em Sol menor |

Tabela 2.2 – De tecla para cantata ou ária

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|--|
| 1 | Peça nº 91 (parte II) de <i>“Musicalischer Kirch und Haus-Ergötzlichkeit”</i> , Daniel Vetter | Cantata BWV 8, Coral (nº6) |
| 2 | Peça nº 91 (parte II) de <i>“Musicalischer Kirch und Haus-Ergötzlichkeit”</i> , Daniel Vetter | Ária BWV 483, Ária com baixo contínuo nº 45 de <i>“Die geistlichen Lieder und Arien”</i> |
| 3 | Dança Polaca (<i>Polonaise</i>) | Cantata BWV 212, Ária de Soprano (nº4) |
| 4 | Dança Polaca (<i>Polonaise</i>) | Cantata BWV 212, Ária de Baixo (nº6) |
| 5 | <i>Sarabande (Les folies d’Espagne)</i> | Cantata BWV 212, Ária de Soprano (nº8) |
| 6 | Dança Polaca (<i>Mazurca</i>) | Cantata BWV 212, Ária de Baixo (nº12) |
| 7 | Minueto | Cantata BWV 212, Ária de Soprano (nº14) |
| 8 | <i>Rüpeltanz</i> ou <i>Paysanne</i> | Cantata BWV 212, Ária de Soprano (nº22) |

| | | |
|----|---|--|
| 9 | <i>Bourrée</i> | Cantata BWV 212, Duo Soprano e Baixo (nº 24) |
| 10 | Concerto para Órgão op. 4, nº 5; 2º Andamento, G. F. Händel | Cantata BWV 58, Ária de Soprano (nº3) |

Tabela 2.3 – De concerto ou concerto grosso para concerto ou concerto grosso

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|--|--|
| 1 | Concerto para Viola <i>d’amore</i> , A. Vivaldi (ou compositor desconhecido)? | Concerto BWV 1052, Concerto em Ré menor para cravo e Orquestra |
| 2 | Triplo Concerto para Flauta, Violino e Oboé, (compositor desconhecido) | Concerto BWV 1063, Concerto em Ré menor para Três Cravos e Orquestra |
| 3 | Concerto para três Violinos, (compositor desconhecido) | BWV 1064, Concerto em Dó menor para Três Cravos e Orquestra |
| 4 | Concerto em si menor para Quatro Violinos e Cordas, Op.3 nº10 (<i>L’Estro Armonico</i>), Antonio Vivaldi | BWV 1065, Concerto em Lá menor para Quatro Cravos e Orquestra |

Tabela 2.4 - De obra camerística ou concerto grosso para tecla

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|--|--|
| 1 | Sonata nº 5 de Jan Adams Reiken | BWV 542, Fuga em Sol menor para Órgão |
| 2 | Sonata nº 4 para dois Violinos e Continuo, Arcangelo Corelli | BWV 579, Fuga em Si menor para Órgão |
| 3 | ? | BWV 585, Trio-Sonata em Dó menor para Órgão |
| 4 | Trio para Dois Violinos e Baixo contínuo de <i>“Les Nations, sonades e suites de symphonies en Trio”</i> , François Couperin | BWV 587, Ária em Fá para Órgão |
| 5 | Concerto para Dois Violinos, Príncipe Johann Ernst von Sachsen Weimar | BWV 592, Concerto nº 1 em Sol maior para Órgão |

| | | |
|----|---|---|
| 6 | Concerto Grosso para Dois Violinos e Cordas (Op. 3, nº 8), António Vivaldi | BWV 593, Concerto nº 2 em Lá menor para Órgão |
| 7 | Concerto para Violino e cordas em Ré maior (Op 7, Parte 2, nº 5), Antonio Vivaldi | BWV 594, Concerto nº 3 em Dó maior para Órgão |
| 8 | Concerto para Dois Violinos, Príncipe Johann Ernst von Sachsen Weimar | BWV 595, Concerto nº 4 em Dó maior para Órgão |
| 9 | Concerto Grosso para Dois Violinos e Contínuo (Op 3, nº11), António Vivaldi | BWV 596, Concerto nº 5 em Dó menor para Órgão |
| 10 | Obra de compositor desconhecido | BWV 597, Concerto nº 6 em Mi bemol maior para Órgão |
| 11 | <i>Sonata da Chiesa</i> Op. 3, nº 12 para dois Violinos e Contínuo, Arcangelo Corelli | BWV 864, Fuga em Lá maior para Cravo |
| 12 | Tema de Sonata para Dois Violinos e Contínuo, Tomaso Albinoni | BWV 950, Fuga em Lá maior para Cravo |
| 13 | Sonata em si menor para Dois Violinos e Continuo de Tomaso Albinoni | BWV 951a, Fuga em Si menor para Cravo |
| 14 | <i>Sonata nº6, Allegro</i> , Jan Adams Reinken | BWV 954, Fuga em Si bemol maior para Cravo |
| 15 | Sonata nº 1, Jan Adams Reinken | BWV 965, Sonata em Lá menor para Cravo |
| 16 | Sonata nº 11, Jan Adams Reinken | BWV 966, Sonata em Dó maior para Cravo |
| 17 | Concerto Grosso para Quatro Violinos e Contínuo (Op. 3, nº 9), Antonio Vivaldi | BWV 972, Concerto para Cravo nº1 em Ré maior |

| | | |
|----|---|---|
| 18 | Concerto para Violino (op. 7,Pt. 2, nº 2) Antonio Vivaldi | BWV 973, Concerto para Cravo nº2 em Sol maior |
| 19 | Concerto para Oboé, Alessandro Marcello | BWV 974, Concerto para Cravo nº3 em Ré menor |
| 20 | Concerto Grosso para Três Violinos, Viola, Violoncelo e Órgão (Op. 4, nº 6), Antonio Vivaldi | BWV 975, Concerto para Cravo nº4 em Sol menor |
| 21 | Concerto para Violino (Op. 3, nº12), Antonio Vivaldi | BWV 976, Concerto para Cravo nº5 em Dó maior |
| 22 | Obra de compositor desconhecido | BWV 977, Concerto para Cravo nº6 em Dó maior |
| 23 | Concerto em sol maior para Violino (Op. 3, nº 3) de Antonio Vivaldi | BWV 978, Concerto para Cravo nº7 em Fá |
| 24 | Concerto para Violino, Giuseppe Torelli | BWV 979, Concerto para Cravo nº8 em Si menor |
| 25 | Concerto em si bemol maior para Três Violinos, Viola, Violoncelo e Órgão (Op. 4, nº 1) de Antonio Vivaldi | BWV 980, Concerto para Cravo nº9 em Sol maior |
| 26 | Concerto de Benedetto Marcello | BWV 981, Concerto para Cravo nº10 em Dó menor |
| 27 | Concerto, Príncipe Johann Ernst von Sachsen Weimar | BWV 982, Concerto para Cravo nº11 em Si bemol maior |
| 28 | Obra de compositor desconhecido | BWV 983, Concerto para Cravo nº12 em Sol menor |
| 29 | Concerto, Príncipe Johann Ernst von Sachsen Weimar | BWV 984, Concerto para Cravo nº13 em Dó maior |
| 30 | Obra de Georg Philipp Telemann | BWV 985, Concerto para Cravo nº14 em Sol menor |
| 31 | Obra de compositor desconhecido | BWV 986, Concerto para Cravo nº15 em Sol maior |
| 32 | Concerto, Príncipe Johann Ernst von Sachsen Weimar | BWV 987, Concerto para Cravo nº16 em Ré menor |

Tabela 2.5 - De obra vocal para cantata

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|----|--|---|
| 1 | Hino <i>"Wie schön leuchtet der Morgenstern"</i> , Philipp Nicolai | Cantata BWV 1 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 2 | Lied de Philipp Nicolai (1599) | Cantata BWV 1, Ária de Tenor (nº5) |
| 3 | Hino <i>"Ach Gott, vom Himmel sieh' darein"</i> , Martin Luther | Cantata BWV 2, <i>"Ach Gott, vom Himmel sieh' darein"</i> |
| 4 | Hino <i>"Ach Gott, wie manches Herzeleid"</i> , Martin Moller | Cantata BWV 3 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo com Coro (nº2) |
| 5 | Hino <i>"O Jesu Christ, mein's Leben Licht ou Hilf mir, Herr Jesu, weil ich leb"</i> , texto de Martin Luther | Cantata BWV 4 <i>"Christ lag in Todesbanden"</i> |
| 6 | Hino <i>"Wo soll ich fliehen hin"</i> , J. Heerman | Cantata BWV 5 <i>"Wo soll ich fliehen hin"</i> |
| 7 | (i) Hino <i>"Danket dem Herrn, heut'und allzeit"</i> (Anón) (ii) Melodia de Hino (Anónimo mas associado a Martin Luther) | Cantata BWV 6 (i) Coro (nº 3) (ii) Coro (nº6) |
| 8 | Hino <i>"Christ unser Herr"</i> , J. Walther | Cantata BWV 7, Coro (nº1) <i>"Christ unser Herr"</i> e Coro (nº7) |
| 9 | Coro <i>"Herrscher über Tod und Leben"</i> , Daniel Vetter | Cantata BWV 8, Coro Final <i>"Herrscher über Tod und Leben"</i> |
| 10 | Hino <i>"Es ist das Heil uns Kommen her"</i> , Paul Speratus (?) | Cantata BWV 9, Coro <i>"Es ist das Heil"</i> (nº1), Coro nº 7 |
| 11 | Melodia <i>"Tonus Peregrinus"</i> associada ao Magnificat | Cantata BWV 10 <i>"Meine Seel erhebt den Herren"</i> |
| 12 | (i) Hino <i>"Ermuntre dich, mein schwacher Geist"</i> , J. Schop (ii) Melodia <i>"Von Gott will ich nicht lassen"</i> (Anón.) | Cantata BWV 11 (i) Coro (nº 6) (ii) Coro (nº11) |

| | | |
|----|---|--|
| 13 | <p>(i) Coro "<i>Jesu meine freude</i>"</p> <p>(ii) Hino "<i>Was Gott tut</i>" (Anón.)</p> | <p>Cantata BWV 12</p> <p>(i) Ária de Tenor (nº6)</p> <p>(ii) Coro Final (nº 7)</p> |
| 14 | <p>(i) Melodia "<i>Ainsi qu' on oit le cerf bruire</i>", L. Bourgeois</p> <p>(ii) Melodia "<i>O Welt, ich muss dich lassen</i>" de H. Isaak</p> | <p>Cantata BWV 13</p> <p>(i) Coro (nº3)</p> <p>(ii) Coro (nº6) na Cantata nº 13</p> |
| 15 | Coro " <i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i> ", J. Walther, ou, possivelmente Martin Luther | Cantata BWV 14, Coro nº1 e Coro nº5 |
| 16 | Hino " <i>Wenn mein Stündlein vorhanden ist</i> ", Nicolaus Herman | Cantata BWV 15, Recitativo e Coro (nº9) |
| 17 | Hino " <i>Helft mir Gottes Güte preisen</i> ", W. Figulus | Cantata BWV 16, Coro Final (nº 6) |
| 18 | Hino " <i>Nun lob', mein Seel, den Herren</i> ", J. Kugelmann(?) | Cantata BWV 17, Coro (nº7) |
| 19 | Hino, anón. possivelmente Martin Luther | Cantata BWV 18, Recitativo e Coro (nº3) e Coro Final (nº5) |
| 20 | <p>(i) Hino "<i>Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr</i>" (Anón.)</p> <p>(ii) Hino "<i>Ainsi qu' on oit le cerf bruire</i>", L. Bourgeois</p> | <p>Cantata BWV 19</p> <p>(i) Ária de Tenor (nº5)</p> <p>(ii) Coro (nº7)</p> |
| 21 | Hino, J. Schop | Cantata BWV 20, Coro " <i>O Ewigkeit du Donnerwort</i> " (nº1) e Coro (nº7) na Cantata nº 20 |
| 22 | Hino " <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> ", Georg Neumark | Cantata BWV 21, Coro (nº 9) |
| 23 | Hino " <i>Herr Christ, der einig' Gott's Sohn</i> ", Anón. | Cantata BWV 22, Coro Final (nº 5) |
| 24 | Hino " <i>Christ, du Lamm Gottes</i> ", Anón. | Cantata BWV 23, Recitativo de Tenor (nº2) e Coro (nº4) |
| 25 | Hino " <i>O Gott, du Frommer Gott</i> ", Anón. | Cantata BWV 24, Coro Final (nº 6) |

| | | |
|----|--|---|
| 26 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino "<i>Ach Herr, mich armen Sünder</i>", H. L. Hassler (ii) Hino "<i>Ainsi qu'on oit le cerf bruire</i>", L. Bourgeois | Cantata BWV 25 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) "<i>Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe</i>" (ii) Coro Final (nº 6) na Cantata nº 25 |
| 27 | Melodia de Coro " <i>Ach wie flüchtig</i> ", Michael Franck (reconstruída por J. Crüger?) | Cantata BWV 26, Coro " <i>Ach wie flüchtig</i> " (nº1) e Coro Final (nº 6) |
| 28 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino "<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>", Georg Neumarkt (ii) Melodia de Coro, "<i>Helf ade! ich bin dein müde</i>", Johann Rosenmüller | Cantata BWV 27 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) "<i>Wer weiss, wie nahe mir mein Ende?</i>" (ii) Coro Final (nº6) na Cantata no27 |
| 29 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino "<i>Nun lob', mein ' Seel</i>", (Anon.) (ii) Hino, "<i>Helft mir Gottes Güte preisen</i>", W. Figulus | Cantata BWV 28 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº 2) "<i>Nun lob' mein' Seel</i>" (i) Coro (nº6) "<i>All' solch'dein Gut' wir preisen</i>" |
| 30 | Hino " <i>Nun lob', mein Seel</i> ", J. Kugelman | Cantata BWV 29, Coro (nº 8) |
| 31 | Hino " <i>Ainsi qu'on oit le cerf bruire</i> ", L. Bourgeois | Cantata BWV 30, Coro (nº 6) |
| 32 | Coro, " <i>Wenn mein Stündlein vorhanden ist</i> ", Nicolaus Herman | Cantata BWV 31, Ária de Soprano (nº8) e Coro Final (nº9) |
| 33 | Hino " <i>Ainsi qu'on oit le cerf bruire</i> ", L. Bourgeois | Cantata BWV 32, Coro (nº6) |
| 34 | Hino " <i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i> ", (Johannes Schneesing?) | Cantata BWV 33, <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1), Allein zu dir, Herr Jesu Christ (ii) Coro Final (nº 6) |
| 35 | Hino " <i>Nun Komm, der Heiden Heiland</i> " (Anón. possivelmente Martin Luther) | Cantata BWV 36, <ul style="list-style-type: none"> (i) Fantasia Coro (nº 1) (ii) Motete (nº2) |

| | | |
|----|--|---|
| 36 | Hino " <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> ", Philipp Nicolai | Cantata BWV 36 (i) Ária de Tenor (nº3) (ii) Coro (nº4) |
| 37 | Hino " <i>Nun Komm, der Heiden Heiland</i> " (Anón. possivelmente Martin Luther) | Cantata BWV 36 (i) Coro (nº6) (ii) Coro (nº8) |
| 38 | (i) Hino " <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> ", Philipp Nicolai (ii) Hino " <i>Ich danke dir, lieber Herr</i> ", Johann Kolrose | Cantata BWV 37 (i) Coro (nº3) (ii) Coro (nº6) |
| 39 | Hino " <i>Aus tiefer Not schrei' ich zu dir</i> ", Martin Luther | Cantata BWV 38 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº6) |
| 40 | Hino " <i>Ainsi qu'on oit le cerf bruire</i> ", L. Bourgeois | Cantata BWV 39, Coro Final (nº7) |
| 41 | (i) Hino " <i>Wir Christenleut</i> ", Caspar Fuger (ii) Hino " <i>Schwing dich auf zu deinem Gott</i> ", Paul Gerhardt (iii) Hino " <i>Freuet euch, ihr Christen alle</i> ", Christian Keymann | Cantata BWV 40 (i) Coro (nº3) (ii) Coro (nº6) (iii) Coro (nº8) |
| 42 | Hino " <i>Jesu, nun sei gepreiset</i> ", Johannes Hermann | Cantata BWV 41 (i) Coro (nº1) " <i>Jesu, nun sei gepreiset</i> " (ii) Coro Final (nº 6) |
| 43 | Hino " <i>Da pacem dominem</i> ", Martin Luther | Cantata BWV 42, Coro Final (nº7) |
| 44 | Hino " <i>Ermuntre dich, mein schwacher Geist</i> ", Johann Shop | Cantata BWV 43, Coro (nº11) |

| | | |
|----|--|--|
| 45 | (i) Hino <i>"Ach Gott, wie manches Herzeleid"</i> , Martin Moller (ii) <i>"In allen meinem Tatten"</i> , Paul Fleming | Cantata BWV 44 (i) Coro (nº 4) <i>"Ach Gott, wie manches Herzeleid"</i> (ii) Coro (nº7) |
| 46 | Hino <i>"O Gott, du frommer Gott"</i> , Johann Heerman | Cantata BWV 45, Coro (nº7) |
| 47 | Hino <i>"O gossar Gott von Macht"</i> , Johann Matthäus Meyfart | Cantata BWV 46, Coro (nº 6) |
| 48 | Melodia <i>"Warum betrübst du dich, mein Herz"</i> , (anon.) | Cantata BWV 47, Coro Final (nº 5) |
| 49 | (i) e (ii) Hino <i>"Ach Gott und Herr"</i> , (Anón.) (iii) Hino Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (Freiberg 1620) | Cantata BWV 48 (i) Coro (nº1) <i>"Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen"</i> (ii) Coro (nº3) (iii) Coro Final (nº7) |
| 50 | Hino <i>"Wie schön leuchtet der Morgenstern"</i> , Philipp Nicolai | Cantata BWV 49, Duo Soprano e Baixo (nº6) |
| 51 | Hino <i>"Nun lob' mein Seel"</i> , Johann Gramann | Cantata BWV 51, Coro (nº4) |
| 52 | Hino <i>"In dich hab'ich gehoffet, Herr"</i> , Seth Calvisius | Cantata BWV 52, Coro Final (nº6) |
| 53 | Cantata <i>"Schlage doch, gewünschte Stunde"</i> , Melchior Hoffmann | Cantata BWV 53 <i>"Schlage doch, gewünschte Stunde"</i> |
| 54 | Hino <i>"Werde munter, mein Gemüthe"</i> , de Johann Schop | Cantata BWV 55, Coro Final (nº5) |
| 55 | Hino <i>"Christ lag in Todesbanden"</i> , Johann Crüger | Cantata BWV 56, Coro Final (nº5) |
| 56 | Hino <i>"Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen"</i> , Ahasverus Fritsch | Cantata BWV57, Coro (nº8) |
| 57 | Hino <i>"Ach Gott wie manches Herzeleid"</i> , Martin Moller | Cantata BWV 58 Duo de Soprano e Baixo (nº1) e Duo de Soprano e Baixo (nº5) |
| 58 | Hino <i>"Komm, heiliger Geist, Herr Gott"</i> , Martin Luther | Cantata BWV 59, Coro (nº3) |
| 59 | (i) Hino <i>"Wach auf, mein Gest"</i> , J. Schop | (i) Duo Contralto e Tenor (nº1) |

| | | |
|----|--|--|
| | (ii) Hino <i>"Es ist Genug"</i> , Johann Rudolph Ahle | (ii) Coro (nº5) na Cantata nº 60 |
| 60 | (i) Hino <i>"Nun Komm, der Heiden Heiland"</i> , Martin Luther (ii) Hino <i>"Wie schön leuchtet der Morgenstern"</i> , P. Nicolai | Cantata BWV 61 (i) Abertura (Coro nº1) <i>"Nun Komm, der Heiden Heiland"</i> (ii) Coro Final (nº6) |
| 61 | Hino <i>"Nun Komm, der Heiden Heiland"</i> , Martin Luther | Cantata BWV 62 (i) Coro (nº1) <i>"Nun Komm, der Heiden Heiland"</i> e (ii) Coro Final (nº6) |
| 62 | (i) Hino <i>"Grates nunc omnes"</i> , Anón. (ii) Hino <i>"Was frage ich nach der Welt"</i> , Balthasar Kindermann (Anón.) (iii) Hino <i>"Jesu, meine Freude"</i> , Johann Franck | Cantata BWV 64 (i) Coro (nº2) (ii) Coro (nº4) (iii) Coro (nº8) |
| 63 | (i) Hino Latino <i>Puer natus in Bethlehem</i> (Anón.) (ii) Hino <i>"Ich hab' in Gottes Herz und Sinn"</i> , Paul Gerhardt | Cantata BWV 65 (i) Coro (nº2) (ii) Coro (nº7) na Cantata nº 65 |
| 64 | Hino de Pscoa <i>Christ ist erstanden</i> | Cantata BWV 66, Coro Final (nº6) <i>Alleluia</i> |
| 65 | (i) Hino <i>"Erschienen ist der herrlich' Tag"</i> , Nikolaus Herman (ii) Hino <i>"Du Friedefürst, Herr Jesu Christ"</i> , Jakob Ebert | Cantata BWV 67 (i) Coro (nº4) <i>"Erschienen ist der herrlich' Tag"</i> (ii) Coro (nº7) |
| 66 | Hino <i>"Also hat Gott die Welt geliebt"</i> , Salomo Liscow | Cantata BWV 68, Coro (nº1) |

| | | |
|----|---|---|
| 67 | Hino " <i>Es woll' uns Gott genädig sein</i> ", Martin Luther | Cantata BWV 69, Coro (nº6) |
| 68 | Almira, Ária de Baixo " <i>Gönne nach den Thränen güssen</i> ", G. F. Handel | Cantata BWV 70, Ária para Soprano (nº5) |
| 69 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino "<i>Ainsi qu'on oit le cerf</i>", L. Bourgeois (ii) Hino do Advento "<i>Es ist gewisslich an der Zeit</i>", B. Ringwaldt (iii) Hino "<i>Meinen Jesum lass ich nicht</i>", A. Hammerschmidt | Cantata BWV 70 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº7) (ii) Ária para Baixo (nº9) (iii) Coro Final (nº11) |
| 70 | Hino " <i>O Gott, du frommer Gott</i> ", Johann Heerman | Cantata BWV 71, Ária Soprano e Tenor (<i>Aria con Coro in Canto</i>) |
| 71 | Hino " <i>Was mein Gott will</i> ", Duque Albrecht von Preussen | Cantata BWV 72, Coro Final (nº5) |
| 72 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino, "<i>Herr, wie du willst, so schicks mit mir</i>", Kaspar Bienemann (ii) Hino "<i>Von Gott will ich nicht lassen</i>", Ludwig Helmbold | Cantata BWV 73 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 73 | Hino " <i>Gott Vatter, sende deinen Geist</i> ", Paul Gerhardt | Cantata BWV 74, Coro Final (nº8) |
| 74 | Hino " <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i> ", Samuel Rodigast | Cantata BWV 75, Coro (nº7) |
| 75 | Hino " <i>Es woll' uns Gott genädig sein</i> ", Martin Luther | Cantata BWV 76 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº7) (ii) Coro (nº14) |
| 76 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino "<i>Dies sind die heil'gen zehn Gebor</i>", Martin Luther (ii) Ária para Tenor (nº5) da Cantata BWV 142 (iii) Hino "<i>Ach Gott, vom Himmel sieh' darein</i>", Martin Luther | Cantata BWV 77 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Ária de soprano (nº3) (iii) Coro Final (nº6) |

| | | |
|----|---|--|
| 77 | Hino <i>"Wachet doch, erwacht, ihr Schläfer"</i> , Johann Rist | Cantata BWV 78 (i) Coro (nº1) Jesu, der du meine Seele. (ii) Coro (nº7) na Cantata nº78 |
| 78 | (i) Hino <i>"Nun danket"</i> , Martin Rinckart (ii) Hino <i>"Nun lasst uns Gott, dem Herren"</i> , Ludwig Helmbold | Cantata BWV 79 (i) Coro (nº 3) (ii) Coro (nº6) na Cantata nº 79 |
| 79 | Lied <i>"Ein feste Burg"</i> , Martin Luther | Cantata BWV 80 (i) Coro (nº1) (ii) Ária de Soprano e Baixo (nº2) (iii) Coro (nº5) (iv) Coro (nº8) na Cantata nº 80 |
| 80 | Hino <i>"Jesu, meine Freude"</i> , Johann Franck Crüger | Cantata BWV 81, Coro (nº7) |
| 81 | (i) Nunc Dimittis (ii) Hino <i>"Mit Fried und Freud' ich fahr dahin"</i> , Martin Luther | Cantata BWV 83 (i) Ária e Recitativo de Baixo (nº2) (ii) Coro (nº5) |
| 82 | Hino <i>"Wer nur den lieben Gott last walten"</i> , Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt | Cantata BWV 84, Coro Final (nº5) |
| 83 | (i) Hino <i>"Der Herr ist mein getreuer Hirt"</i> , Cornelius Becker (ii) Hino <i>"Ist Gott mein Schild und Helfersmann"</i> , Christoph Homburg | Cantata BWV 85 (i) Coro para Soprano (nº3) (ii) Coro (nº6) |
| 84 | (i) Hino <i>"Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn"</i> , Georg Grünwald (ii) Hino <i>"Es ist das Heil uns Kommen her"</i> , Paul Speratus | Cantata BWV 86 (i) Coro para Soprano (nº3) (ii) Coro final (nº6) |

| | | |
|----|--|--|
| 85 | Hino " <i>Jesu, meine Freude</i> ", Johann Franck Crüger | Cantata BWV 87, Coro (nº7) |
| 86 | Hino " <i>Wer nur den lieben Gott läst walten</i> ", Georg Newmark | Cantata BWV 88, Coro Final (nº7) |
| 87 | Hino " <i>Wo soll ich fliehen hin</i> ", Johann Heermann | Cantata BWV 89, Coro Final (nº6) |
| 88 | Hino " <i>Nimm von uns, Herr, du treuer Gott</i> ", Martin Moller | Cantata BWV 90, Coro Final (nº5) |
| 89 | Hino " <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> ", Martin Luther | Cantata BWV 91 (i) Coro (nº1) " <i>Gelobet seist du</i> " (ii) Recitativo de Soprano e Coro (nº2) (iii) Coro Final (nº6) |
| 90 | Hino " <i>Was mein Gott will</i> ", Paul Gerhardt | Cantata BWV 92 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo para Baixo e Coro (nº2) (iii) Coro para Contralto (nº4) (iv) Coro e Recitativo (nº7) (v) Coro Final (nº9) |
| 91 | Hino " <i>Wer nur den Lieben Gott lässt walten</i> ", Georg Newmark | Cantata BWV 93 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo de Baixo e Coro (nº2) (iii) Ária de Tenor (nº3) (iv) Ária de Soprano e Contralto (Dueto) e Coro (nº4) (v) Recitativo de Tenor e Coro (nº5) (vi) Coro Final (nº7) |
| 92 | Hino " <i>O Gott, du frommer Gott or Die Wollust dieser Welt</i> ", Balthasar Kindermann | Cantata BWV 94 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo para Tenor e Coro (nº3) (iii) Recitativo para Baixo e Coro (nº5) (iv) Coro Final (nº8) |

| | | |
|----|---|---|
| 93 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino "<i>Cristus der ist mein Leben</i>", Martin Luther (ii) Hino "<i>Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin</i>", Martin Luther (iii) Hino "<i>Valet will ich dir geben</i>", Melchior Teschner (iv) Hino "<i>Wenn mein Stündlein vorhanden ist</i>", Nikolaus Herman | Cantata BWV 95 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Allegro e Coro (nº1, part II) (iii) Recitativo para Soprano e Coro (nº2) (iv) Coro Final (nº 6) |
| 94 | Hino " <i>Herr Christ, der einge Gottes Sohn</i> ", Elizabeth Creutziger | Cantata BWV 96 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 95 | Hino " <i>O Welt, ich muss dich lassen</i> ", Heinrich Isaak | Cantata BWV 97 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 96 | <ul style="list-style-type: none"> (i) Hino "<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>", Samuel Rodigast (ii) Hino "<i>Meinen Jesum lass ich nicht</i>", A. Hammerschmidt | Cantata BWV 98 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Ária para Baixo (nº5) |
| 97 | Hino " <i>Was Gott tut</i> ", Samuel Rodigast | Cantata BWV 99 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 98 | Hino " <i>Was Gott tut</i> ", Samuel Rodigast | Cantata BWV 100 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 99 | Hino " <i>Vater unser</i> ", Martin Moller | Cantata BWV 101 <ul style="list-style-type: none"> (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo para Soprano (nº3) (iii) Ária de Baixo (nº4) (iv) Recitativo para Tenor e Coro (nº5) (v) Ária de Soprano e Contralto (nº6) (vi) Coro Final (nº7) |

| | | |
|-----|--|--|
| 100 | Hino <i>"So wahr ich lebe, spricht dein Gott"</i> , Johann Hermann | Cantata BWV 102, Coro Final (nº7) |
| 101 | Hino <i>"Barmherzger Vater, höchster Gott"</i> , Paul Gerhardt | Cantata BWV 103, Coro Final (nº6) |
| 102 | Hino <i>"Der Herr ist mein getreuer Hirt"</i> , Cornelius Becker | Cantata BWV 104, Coro Final (nº6) |
| 103 | (i) Aria da Paixão de Brocke, G. F. Handel. (ii) Hino <i>"Jesu, der du meine Seele"</i> , Johann Rist | Cantata BWV 105 (i) Ária para soprano (nº3) (ii) Coro Final (nº6) |
| 104 | (i) Hino <i>"Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt"</i> , Melchior Vulpus (ii) Hino <i>"Mit Fried und Freud' ich fahar dahin"</i> , Martin Luther (iii) Hino <i>"Cristus, der ist mein Leben"</i> , Melchior Vulpus (iv) Hino <i>"In dich hab' ich gehoffet, Herr"</i> , Adam Reusner | Cantata BWV 106 (i) Coro (nº2) (Secção 5 (Trio)) (ii) Duo Contralto e Baixo (nº3) (iii) Coro Final (nº4) (iv) Coro Final (nº4, c.20) |
| 105 | Hino <i>"Was willst du dich betrüben"</i> , Johann Heermann | Cantata BWV 107 (i) Coro (nº1) (ii) (ii) Coro Final (nº7) |
| 106 | Hino <i>"Gott Vater, sende deinen Geist"</i> , Paul Gerhardt | Cantata BWV 108, Coro Final (nº6) |
| 107 | Hino <i>"Durch Adams Fall ist ganz verderbt"</i> , Lazarus Spengler | Cantata BWV 109, Coro Final (nº6) |
| 108 | Hino <i>"Wir Christenleut"</i> , de Caspar Füger | Cantata BWV 110, Coro Final (nº7) |
| 109 | Hino <i>"Was mein Gott will"</i> , Duque Albrecht von Preussen | Cantata BWV 111 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) na Cantata nº111 |

| | | |
|-----|--|--|
| 110 | Hino <i>"Allein Gott in der Höh' sei Ehr"</i> , Nicolaus Decius | Cantata BWV 112 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº5) |
| 111 | Hino <i>"Kreuz und Trostlied"</i> , Bartholomäus Ringwaldt | Cantata BWV 113 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº2) (iii) Recitativo para Baixo (mit Coro) (nº4) (iv) Ária para Soprano e Contralto (Dueto) (nº7) (v) Coro Final (nº8) |
| 112 | Hino <i>"Wo Gott der Herr nicht bei uns halt"</i> , Johann Gigas | Cantata BWV 114 (i) Coro (nº1) (ii) Coro para Soprano (nº4) (iii) Ária para Contralto (nº5) (iv) Coro Final (nº7) |
| 113 | Hino <i>"Straf mich nicht in deinem Zorn"</i> , Johann Burchard Freystein | Cantata BWV 115 (i) Coro (nº1) (ii) Final Coro (nº6) |
| 114 | Hino <i>"Du Friedefürst, Herr Jesu Christ"</i> , Barth Gesius | Cantata BWV 116 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº 6) |
| 115 | Hino <i>"Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut"</i> ou <i>"Er ist das Heil"</i> , Anón. | Cantata BWV 117 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº4) (iii) Coro Final (nº9) |
| 116 | Hino <i>"Nun lob, mein Seel, den Herren"</i> , Johann Gramann | Motete BWV 118 <i>"O Jesu Christ meins Lebens Licht"</i> |
| 117 | (i) Coro Nun danket, Johanna Crüger (ii) Te Deum ou Herr Got dich loben wir (Anón.) | Cantata BWV 119 (i) Coro (nº7) (ii) Coro Final (nº9) |

| | | |
|-----|---|---|
| 118 | Hino "Herr Got dich loben wir", Martin Luther | Cantata BWV 120, Coro Final (nº6) |
| 119 | Hino " <i>Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren</i> ", Joachim Neander | Cantata BWV 120a, Coro Final (nº8) |
| 120 | Hino " <i>Christum wir sollen loben schon</i> ", Anón. | Cantata BWV 121 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº 6) |
| 121 | Hino " <i>Das neugebor'ne Kindelein</i> ", Cyriakus Schneegass | Cantata BWV 122 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo de Soprano (iii) Ária de Soprano, Contralto e Tenor (Terzett) (nº4) (iv) Coro Final (nº 6) |
| 122 | Hino " <i>Liebster Immanuel</i> ", Ahasverus Fritsch | Cantata BWV 123 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 123 | Hino " <i>Meinen Jesum</i> ", Anón. | Cantata BWV 124 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 124 | Hino " <i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i> ", de Martin Luther | Cantata BWV 125 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo de Baixo (nº3) (iii) Coro Final (nº6) |
| 125 | (i) Hino " <i>Erhalt uns, Herr</i> ", Martin Luther (ii) Hino " <i>Verleih uns Frieden gnädiglich</i> ", Martin Luther | Cantata BWV 126 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo de Contralto e Tenor (nº3) (iii) Coro Final (nº6) |
| 126 | (i) Hino " <i>Herr Jesu Christ</i> ", Anón. (ii) Hino " <i>On a beau son maison bastir</i> ", Louis Bourgeois | Cantata BWV 127 (i) Coro (nº1) e Coro Final (nº5) (ii) Recitativo e Ária de Baixo (nº4) |

| | | |
|-----|--|---|
| 127 | <p>(i) Hino <i>"Allein Gott in der Höh sei Her"</i>, Nicolaus Decius</p> <p>(ii) Hino <i>"O Jesu, mein Lust"</i>, Matthäus Avenarius</p> | <p>Cantata BWV 128</p> <p>(i) Coro (nº1)</p> <p>(ii) Coro Final (nº 5)</p> |
| 128 | <p>(i) Hino <i>"Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Licht"</i>, Johann Olearius</p> <p>(ii) Hino <i>"O Gott, du frommer Gott"</i>, Anón.</p> | <p>Cantata BWV 129</p> <p>(i) Coro (nº1)</p> <p>(ii) Coro Final (nº5)</p> |
| 129 | Hino <i>"Or sus serviteurs du Seigneur"</i> , Louis bourgeois | <p>Cantata BWV 130</p> <p>(i) Coro (nº1)</p> <p>(ii) Coro Final (nº6)</p> |
| 130 | Hino <i>"Herr Jesu Christ, du höchstest Gut"</i> , Bartholomäus Ringwaldt | <p>Cantata BWV 131</p> <p>(i) Ária de Baixo e Soprano (nº2)</p> <p>(ii) Ária de Tenor (nº4)</p> |
| 131 | Hino <i>"Herr Christ, der einig' Gott's Sohn"</i> , Elizabeth Creutziger | Cantata BWV 132, Coro final (nº6) |
| 132 | Hino , Ich freue mich in dir, de (?) Bach | <p>(i) Coro (nº1) , Ich freue mich in dir</p> <p>(ii) Coro Final (nº6) na Cantata nº 133</p> |
| 133 | Hino <i>"Herlich tut mich verlangen"</i> , cd Hans Leo Hassler | <p>Cantata BWV 135</p> <p>(i) Coro (nº1)</p> <p>(ii) Coro Final (nº6)</p> |
| 134 | Hino <i>"Wo soll ich fliehen hin"</i> , Johann Hermann | Cantata BWV 136, Coro Final (nº6) |
| 135 | Hino <i>"Lobe den Herrn , den mächtigen König der Ehren"</i> , J. Neander ou <i>"Hast du denn, Libster, dein Angesicht"</i> , Anón. | <p>Cantata BWV 137</p> <p>(i) Coro (nº1)</p> <p>(ii) Ária de Contralto (nº2)</p> <p>(iii) Ária de Soprano e Baixo (nº3)</p> <p>(iv) Ária de Tenor (nº4)</p> <p>(v) Coro Final (nº5)</p> |

| | | |
|-----|--|---|
| 136 | Hino " <i>Warum betrübst du dich</i> ", Anón. | Cantata BWV 138 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº3) (iii) Coro Final (nº7) |
| 137 | Hino "Mach mit mir, Gott, nach deiner Güt", Johann Hermann Scheine | Cantata BWV 139 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 138 | Hino " <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> ", Philipp Nicolai | Cantata BWV 140 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº4) (iii) Coro Final (nº7) |
| 139 | Cantata de G. P. Telemann | Cantata nº 141 |
| 140 | Cantata de Johann Kuhnau (?) | Cantata nº 142 |
| 141 | Hino " <i>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</i> ", Jakob Ebert | Cantata BWV 143 (i) Soprano Choral (nº2) (ii) Tenor (Ária mit Choral melodie) (nº6) (iii) Coro Final (nº7) |
| 142 | (i) Hino "Was Gott tut", Samuel Rodigast (ii) Hino " <i>Was mein Gott will, das gscheh allzeit</i> ", Duque Albrecht von Preussen | Cantata BWV 144 (i) Coro (nº3) (ii) Coro Final (nº6) |
| 143 | (i) Hino "Jesus, meine Zuversicht", J. Crüger (ii) Chorus de Telemann (?) (iii) Hino " <i>Erschienen ist der herrlich Tag</i> ", Nikolaus Herman | Cantata BWV 145 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº2) (iii) Coro Final (nº5) |
| 144 | Hino " <i>Werde munter, mein Gemüthe</i> ", Johann Schop | Coro Final (nº8) na Cantata nº 146 |

| | | |
|-----|---|--|
| 145 | Hino <i>"Werde munter, mein Gemüthe"</i> , de Johann Schop | Cantata BWV 147 (i) Coro (nº8) (ii) Coro (nº10) |
| 146 | Hino <i>"Auf meinen lieben Gott"</i> , Anón. | Cantata BWV 148, Coro Final (nº6) |
| 147 | Hino <i>"Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr"</i> , Martin Schalling | Cantata BWV 149, Coro Final (nº7) |
| 148 | Hino <i>"Lobt Gott, ihr Christen allzugleich"</i> , Nicolaus Herman | Cantata BWV 151, Coro Final (nº5) |
| 149 | (i) Hino <i>"Melodies Ach Gott, vom Himmel sieh darein"</i> , Davide Denicke (ii) Hino <i>"Befiehl du deine Wege"</i> , Paul Gerhardt (iii) Hino <i>"Ach Gott, wie manches Herzeleid"</i> , Martin Moller | Cantata BWV 153 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº5) (iii) Coro Final (nº9) |
| 150 | (i) Hino <i>"Jesu, meiner Seelen Wonne"</i> , Martin Jahn (ii) Hino <i>"Meinen Jesum lass ich nicht"</i> , Christian Keymann | Cantata BWV 154 (i) Coro (nº3) (ii) Coro Final (nº8) |
| 151 | Hino <i>"Es ist das Heil uns kommen"</i> , Paul Speratus | Cantata BWV 155, Coro Final (nº5) |
| 152 | (i) Hino <i>"Mach' mit mir, Gott"</i> , Johann Hermann Schein (ii) Hino <i>"Herr, wie du willst, so schicks mit mir"</i> , Kaspar Bienemann | Cantata BWV 156 (i) Ária de Soprano (ii) Coro Final (nº6) |
| 153 | Hino <i>"Meinen Jesum lass ich nicht"</i> , Christian Keymann | Cantata BWV 157, Coro Final (nº5) |
| 154 | (i) Hino <i>Welt, ade, ich bin dein müde</i> , de Johann Georg Albinus (ii) <i>Christ lag in Todesbanden</i> , Martin Luther | Cantata BWV 158 (i) Ária de Soprano (nº2) (ii) Coro Final (nº4) |

| | | |
|-----|--|--|
| 155 | <p>(i) Hino O Haupt voll Bluttt und Wunden, Paul Gerhardt</p> <p>(ii) Hino "<i>Jesu Leiden, Pein und Tod</i>", Paul Stockmann</p> | <p>Cantata BWV 159</p> <p>(i) Ária de Soprano (nº2)</p> <p>(ii) Coro Final (nº5)</p> |
| 156 | Cantata de G. P. Telemann | Cantata BWV 160 " <i>Ich weiss, das mein Erlöser lebt</i> " |
| 157 | <p>(i) Hino "<i>Wenn ich einmal soll scheiden</i>", Anón.</p> <p>(ii) Hino "<i>Herzlich thut mich verlanger</i>", Christoph Knoll</p> | <p>Cantata BWV 161</p> <p>(i) Ária para contralto (nº1)</p> <p>(ii) Coro Final (nº6) na Cantata nº 161</p> |
| 158 | Hino " <i>Alle Menschen müssen sterben</i> ", Johann Rosenmüller | Cantata BWV 162, Coro Final (nº6) |
| 159 | <p>(i) Hino "<i>Meinen Jesum lass ich nicht</i>", A. Hammerschmidt</p> <p>(ii) Hino "<i>Wo soll ich fliehen hin</i>", Johann Heermann</p> | <p>Cantata BWV 163</p> <p>(i) Ária de Soprano e Contralto (nº5)</p> <p>(ii) Coro (nº6)</p> |
| 160 | Hino " <i>Herr Christ, der einig' Gott's Sohn</i> ", Elizabeth Creutziger | Cantata BWV 164, Coro Final (nº6) |
| 161 | Hino " <i>Nun last uns Gott dem Herren</i> ", Ludwig Helmbold | Cantata BWV 165, Coro Final (nº6) |
| 162 | <p>(i) Hino "<i>Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl</i>", Bartholomäus Ringwaldt</p> <p>(ii) Hino "<i>Wer weiss, wie nah emir mein Ende</i>", Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt</p> | <p>Cantata BWV 166</p> <p>(i) Coro (nº3)</p> <p>(ii) Coro Final (nº6)</p> |
| 163 | Hino " <i>Nun lob mein Seel, den Herren</i> ", Königsberg, 1549 | Cantata BWV 167, Coro Final (nº5) |
| 164 | Hino " <i>Herr Jesu Christ du höchstes Gut</i> ", Bartholomäus Ringwaldt | Cantata BWV 168, Coro Final (nº6) |

| | | |
|-----|---|---|
| 165 | Hino <i>"Nun bitten wir den heiligen Geist"</i> , Martin Luther | Cantata BWV 169, Coro Final (nº7) |
| 166 | Hino <i>"Jesu, nun sei gepreiset"</i> , Johann Hermann | Cantata BWV 171, Coro Final (nº6) |
| 167 | (i) Cantata <i>"Das ist je gewisslich wahr"</i> Coro (nº1), G. P. Telemann (ii) Hino <i>"Wie schön leuchter der Morgenstern"</i> , Philipp Nicolai | Cantata BWV 172 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº6) |
| 168 | Hino <i>"Herzlich lieb hab'ich dich O Herr"</i> , Martin Schalling | Cantata BWV 174, Coro Final (nº5) |
| 169 | Hino <i>"O Gottes Geist, mein Tros und Rat"</i> , Johann Rist | Cantata BWV 175, Coro Final (nº7) |
| 170 | Hino <i>"Was alle Weisheit in der Welt"</i> , Paul Gerhardt | Cantata BWV 176, Coro Final (nº6) |
| 171 | Hino <i>"Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ"</i> , Anon. | Cantata BWV 177 (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº5) |
| 172 | Hino <i>"Wo Gott der Herr nicht bei uns halt"</i> , Anón. | Cantata BWV 178 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo de Contralto (nº2) (iii) Coro (nº4) (iv) Coro e Recitativo (nº5) (v) Coro Final (nº7) |
| 173 | Hino <i>"Wer nur den lieben Gott lässt walten"</i> , G. Neumark | Cantata BWV 179, Coro Final (nº6) |
| 174 | Hino <i>"Schmücke dich"</i> , J. Crüger | Cantata BWV 180 (i) Coro (nº1) (ii) Recitativo de Soprano (nº3) (iii) Coro Final (nº7) |
| 175 | Hino <i>"Jesu Leiden, Pein und Tod"</i> , M. Vulpius | Cantata BWV 182, Coro (nº7) |

| | | |
|-----|--|---|
| 176 | Hino <i>"Helft mir Gott's Güte preisen"</i> , Anón. | Cantata BWV 183, Coro Final (nº5) |
| 177 | Hino "O Herr Gott, dein göttlich Wort", Anón. | Cantata BWV 184, Coro Final (nº5) |
| 178 | Hino <i>"Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ"</i> , Anón. | Cantata BWV 185 (i) Ária de Soprano e Tenor (Dueto) (ii) Coro Final (nº6) |
| 179 | Hino <i>"Es ist das Heil uns Kommen her"</i> de Paul Speratus | Cantata BWV 186, Coro Final (nº6) |
| 180 | Hino "Da Christus geboren war", Anón. | Cantata BWV 187, Coro Final (nº7) |
| 181 | Hino <i>"Auf meinen lieben Gott"</i> , Lübeck, 1603 | Cantata BWV 188, Coro Final (nº5) |
| 182 | (i) Hino <i>"Herr Gott, dich loben wir"</i> , Martin Luther (ii) Hino <i>"Nun sei gepreiset"</i> , Johann Hermann | Cantata BWV 189, Coro Final (nº6) |
| 183 | Hino <i>"Nun danket alle Gott"</i> , J. Gröger | Cantata BWV190 e Cantata BWV 190a (i) Coro (nº1) (ii) Coro Final (nº7) |
| 184 | (i) Hino <i>"Ainsi qu'on oit le cerf"</i> , Louis Bourgeois (ii) Hino <i>"Nun lasst uns Gott, dem Herren"</i> (Anón.) ou N. Selnecker | Cantata BWV 194 (i) Coro (nº6) (Part I) (ii) Coro Final (nº12) |
| 185 | Hino de Natal <i>"Lobt Gott, ihr Christen alle gleich"</i> , de Nicolaus Hermann | Cantata BWV 195, Coro Final (nº6) |
| 186 | (i) Hino "Nun bitten wir de heiligen Geist", Martin Luther (ii) Hino <i>"Wer nur den lieben Gott lässt walten"</i> , Gerg Neumarck | Cantata BWV 197 (i) Coro (nº5) (ii) Coro Final (nº10) |

| | | |
|-----|--|---|
| 187 | Hino "O Gott, du frommer Gott" (Anón.) ou Die Wollust dieser Welt | Cantata BWV 197a, Coro Final (nº7) |
| 188 | Seis Corais das Cantatas nºs 92, 145 e 179 e Choralgesänge nºs 5, 219, 308 e 361 | Cantata BWV 198, Seis Corais |
| 189 | Cantata <i>"Mein Herze schwimmt im Blut"</i> , Christopher Graupner | Cantata BWV 199 <i>"Mein Herze schwimmt im Blut"</i> |
| 190 | (i) Canção Popular <i>"Ich bin so lang nicht bei"</i> (ii) Canção francesa de caça <i>"Pour aller à chasse faut être matineux"</i> , revisto por Anton Seeman | Cantata BWV 212 (i) Ária de Soprano e Baixo (nº2) (ii) Ária para Baixo (nº16) |
| 191 | Hino <i>"Nun lob' mein Seel' den Herren"</i> , de Hans Kugelman | Motete BWV 225, Coro (nº1) <i>"Wie sich ein Vater erbarmet in"</i> |
| 192 | Hino <i>"Komm, heiliger Geist, Herre Gott"</i> , Martin Luther | Motete BWV 226, Coro <i>"Du heiliger Brunst süsser Trost"</i> |
| 193 | Hino <i>"Jesu, meine Freude"</i> , Johann Crüger | Motete BWV 227 (i) Coro (nº1) (ii) Coro (nº3) (iii) Coro (nº5) (iv) Coro (nº7) (v) Coro (nº9) (vi) Coro Final (nº11) |
| 194 | Hino <i>"Warum sollt ich mich denn grämen"</i> , Paul Gerhardt | Motete BWV 228 <i>"Fürchte dich nicht, ich bin bei dir"</i> |
| 195 | Hinos (i) <i>"O Lamm Gottes"</i> , Nikolaus Decius (ii) <i>"Herzliebster Jesu"</i> , Johann Heermann (iii) <i>"O Welt, sieh hier dein Leben"</i> , Paul Gerhardt (iv) <i>"Haupt voll Blut und Wunden"</i> , Paul Gerhardt (v) <i>"Was mein Gott will"</i> , | Paixão segundo S. Mateus (i) Coro nº1 (ii) Coro nº3, 19, 46 (iii) Coro nº10, 37 (iv) Coro nº15, 17, 54, 62 (v) Coro nº25 |

| | | |
|-----|--|---|
| | <p>Duque Albrecht von Preussen</p> <p>(vi) <i>"Mensch, beweine deine Sünde gross"</i>, Sebald Heyden</p> <p>(vii) <i>"In dich hab ich gehoffet, Herr"</i>, Adam Reusner</p> <p>(viii) <i>"Werde munter, mein Gemüte"</i>, Johann Rist</p> <p>(ix) <i>"Befiehl du deine Wege"</i>, Paul Gerhardt</p> | <p>(vi) Coro nº29</p> <p>(vii) Coro nº32</p> <p>(viii) Coro nº40</p> <p>(ix) Coro nº44</p> |
| 196 | <p>Hinos</p> <p>(i) <i>"Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen"</i>, Johann Crüger</p> <p>(ii) <i>"Vater unser im Himmelreich"</i>, Martin Luther</p> <p>(iii) <i>"O Welt, ich muss dich lassen"</i>, Heinrich Isaak</p> <p>(iv) <i>"Jesu Leiden, Pein und Tod"</i>, Paul Stockmann</p> <p>(v) <i>"Christus, der uns selig macht"</i>, Michael Weiss</p> <p>(vi) <i>"Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen"</i></p> <p>(vii) <i>"Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt"</i>, Johann Herman Schein</p> <p>(viii) <i>"Valet will ich dir geben"</i>, Melchior Teschner</p> <p>(ix) <i>"Jesu Leiden, Pein und Tod"</i>, Paul Stockmann</p> <p>(x) <i>"Jesu Leiden, Pein und Tod"</i>, Paul Stockmann</p> <p>(xi) <i>"Christus, der uns selig macht"</i>, Michael Weiss</p> <p>(xii) <i>"Herzlich Liebe hab ich dich, O Herr"</i>, Martin Schalling</p> | <p>Paixão segundo S. João BWV 245</p> <p>(i) Coro nº 7 <i>"O grosse Lieb' o Lieb' ohn' alle Masse"</i></p> <p>(ii) Coro nº 9 <i>"Dein Will' gescheh, Herr Gott, zugleich"</i></p> <p>(iii) Coro nº 15 <i>"Wer hat dich so geschlagen"</i></p> <p>(iv) Coro nº 20 <i>"Petrus der nicht denkt zurück"</i></p> <p>(v) Coro nº21 <i>"Christus, der uns selig macht"</i></p> <p>(vi) Coro nº 27 <i>"Ach grosser könig, gross zu allen Zeiten"</i></p> <p>(vii) Coro nº 40 <i>"Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn"</i></p> <p>(viii) Coro nº 52 <i>"In meines Herzens Grunde"</i></p> <p>(ix) Coro nº56 <i>"Er nahm Alles wohl in Acht"</i></p> <p>(x) Ária nº 60 <i>"Jesu, der du warest tot"</i></p> <p>(xi) Coro nº65 <i>"O hilf, Christe, Gottes Sohn"</i></p> <p>(xii) Coro nº 68 <i>"Ach Herr lass dein 'lieb' Engelein"</i></p> |

| | | |
|-----|---|---|
| 197 | Hinos (29) | Paixão segundo Lucas BWV 246 (Não de Bach) |
| 198 | <p>Hinos</p> <p>(i) <i>"Herzlich tut mich verlangen"</i>, Hans Leo Hassler</p> <p>(ii) <i>"Gelobet seist du, Jesu Christ"</i>, Martin Luther</p> <p>(iii) <i>"Vom Himmel hoch da Kom ich her"</i>, Martin Luther</p> <p>(iv) <i>"Ermuntre dich, mein schwacher Geist"</i>, Johann Schop</p> <p>(v) <i>"Schaut, schaut, was ist für Wunder dar"</i>, Paul Gerhardt</p> <p>(vi) <i>"Wir singen dir, Immanuel"</i>, Paul Gerhardt</p> <p>(vii) <i>"Gelobet seist du, Jesu Christ"</i>, Martin Luther</p> <p>(viii) <i>"Warum sollt' ich mich denn grämen"</i>, Johannes Georg Ebeling</p> <p>(ix) <i>"Wir Christenleut"</i>, Caspar Fuger</p> <p>(x) <i>"Heilig, heilig, heilig"</i>, Johann Rist</p> <p>(xi) <i>"In dish hab ich gehoffet, Herr"</i>, Georg Weissel</p> <p>(xii) <i>"Gott des Himmels und der Erden"</i>, Heinrich Albert</p> <p>(xiii) <i>"Nun freut euch, lieben Christen g' mein"</i>, Paul Gerhardt</p> <p>(xiv) <i>"Herzlich tut mich verlangen"</i>, Georg Werner</p> | <p>Oratória de Natal BWV 248</p> <p>(i) Coro nº 5, "Wie soll ich dich empfangen"</p> <p>(ii) Coro nº 7, "Er ist auf Erden kommen arm"</p> <p>(iii) Coro nº 9, "Ach mein herzliebes Jesulein"</p> <p>(iv) Coro nº 12, "Brich an, o schönes Morgenlicht"</p> <p>(v) Coro nº 17 "Schaut hin! Dort liegt im finstern Stall"</p> <p>(vi) Coro nº 23, "Wir singen dir in deinem Heer"</p> <p>(vii) Coro nº 28, "Dies hat et Alles uns getan"</p> <p>(viii) Coro nº33, "Ich will dich mit Fleiss bewahren"</p> <p>(ix) Coro nº35, "Seid froh dieweil"</p> <p>(x) Coro nº 42 "Jesus richte mein Beginnen"</p> <p>(xi) Coro nº 46, "Dein Glanz all' Finsternis verzehrt"</p> <p>(xii) Coro nº53, "Zwar ist solche Herzenstube"</p> <p>(xiii) Coro nº 59 "Ich steh' an deiner Krippen hier"</p> <p>(xiv) Coro nº 64, "Nun seid ihr wohl derochen"</p> |

| | | |
|-----|--|--|
| 199 | Hino <i>"Warum betrübst du dich, mein Herz"</i> , Barth Monoetius | Motete <i>"Ich lasse dich nicht, du segnest mich den"</i> , Anh. III 159, Coro <i>"Dir, Gottes Sohn sei Preis"</i> |
| 200 | Obra de G. F. Telemann, J. G. Harrer (?) | Motete <i>"Jauchzet dem Herrn alle Welt"</i> , Appx 160 |
| 201 | Motete <i>"Kündlich gross ist das Geheimnis"</i> , Carl Heinrich Graun | Motette Anh. 161 <i>"Kündlich gross ist das Geheimnis"</i> |
| 202 | Hino Nun danket alle Gott, de Martin Rinkart | Motete <i>"Nun danket alle Gott"</i> , Anh. 164 (i) Coro (nº1) , <i>"Nun danket alle Gott"</i> (ii) Coro <i>"Lob Ehr' und pris sei Gott"</i> |

Tabela 2.6 - De obra vocal para tecla

| | <i>Original</i> | <i>Arranjo</i> |
|---|---|---|
| 1 | <i>"Ich bin so lang nicht bei dir gewest" e "Kraut und Rüben"</i> | Variações Goldberg BWV 988, Quodlibet (Var. 30) |
| 2 | Diversos Hinos | Choralarbeitungen e Orgelbuchlein |

Anexos II – Transcrições

BAROQUE TRANSCRIPTIONS FOR CLASSIC GUITAR

HANDEL SUITE HWV 448
MARCELLO CONCERTO IN D MINOR

BY
PEDRO RODRIGUES



FREE
Free audio available online!

BILL'S MUSIC SHELF • #4 INDUSTRIAL DRIVE • PACIFIC, MO 63069



BAROQUE TRANSCRIPTIONS FOR CLASSIC GUITAR

HANDEL SUITE HWV 448

MARCELLO CONCERTO IN D MINOR

21321

BY PEDRO RODRIGUES



Free audio available online!

Visit: www.melbay.com/21321



© 2009 BY MEL BAY PUBLICATIONS, INC., PACIFIC, MO 63069.

ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED. B.M.I. MADE AND PRINTED IN U.S.A.

No part of this publication may be reproduced in whole or in part, or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic mechanical, photocopy, recording, or otherwise, without written permission of the publisher.

Visit us on the Web at www.melbay.com or www.billsmusicshelf.com



Pedro Rodriguez

Winner of Artist's International Auditions (New York), Sor Competition (Rome), Young Musicians Award (Lisbon) and prizewinner at Paris, Verona, Valencia, Montelimar, Sernancelhe among other competitions, Pedro Rodrigues started his musical studies at the age of 5 and the study of classical guitar at 9 with José Mesquita Lopes with whom he completed his course of study with highest honors and as recipient of the Gulbenkian Scholarship.

Later, he continued his studies with Alberto Ponce at the École Normale de Musique de Paris, receiving the Diplôme Supérieur de Concertiste de Guitare "à l'unanimité avec félicitations" and he has also taken master classes with Leo Brouwer, David Russell, Joaquín Clerch and Darko Petrinjak.

Pedro Rodrigues performed as soloist with chamber music ensembles and orchestras in Europe, America and Africa in Carnegie's Weill Hall - New York, Salle Cortot - Paris, Ateneo - Madrid, Endler Hall - Cape Town, Centro Cultural de Belém - Lisbon, Gulbenkian Foundation - Lisbon, and Casa da Música - Oporto. He has recorded for RTP, RDP, RTM, SABC, WIPR Broadcasting Companies and for NUMÉRICA, JNS Music and Nuova Venezia recording labels.



Contents

| Composition | Track Number | Page Number |
|---|--------------|-------------|
| G. F. Handel <i>Suite HWV 448</i> | | |
| Ouverture | 1 | 5 |
| Allemande | 2 | 7 |
| Courante | 3 | 8 |
| Sarabande I | 4 | 10 |
| Sarabande II | 5 | 11 |
| Chaconne | 6 | 12 |
| A. Marcello <i>Concerto in d minor</i> | | |
| Allegro | 7 | 14 |
| Adagio | 8 | 19 |
| Presto | 9 | 21 |

Suite HWV 448

G. F. Handel

Ouverture

Grave

Allegro

28 Musical staff 28-32. Treble clef, key of B-flat major. Measures 28-32 contain eighth and sixteenth note patterns with fingerings 3, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 3. Trills are marked above measures 30 and 32.

33 Musical staff 33-37. Treble clef, key of B-flat major. Measures 33-37 contain eighth and sixteenth note patterns with fingerings 4, 2, 1, 1, 4, 4, 2, 4, 14, 14, 1. Trills are marked above measures 35 and 37.

38 Musical staff 38-42. Treble clef, key of B-flat major. Measures 38-42 contain eighth and sixteenth note patterns with fingerings 1, 3, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3. A trill is marked above measure 42. The staff ends with a double bar line and the marking "BV".

43 Musical staff 43-47. Treble clef, key of B-flat major. Measures 43-47 contain eighth and sixteenth note patterns with fingerings 2, 4, 3, 4, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 4, 1, 2. Trills are marked above measures 45 and 47.

48 Musical staff 48-52. Treble clef, key of B-flat major. Measures 48-52 contain eighth and sixteenth note patterns with fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 4. Trills are marked above measures 49, 51, and 52. The tempo marking "Adagio" is centered above the staff.

53 Musical staff 53-57. Treble clef, key of B-flat major. Measures 53-57 contain eighth and sixteenth note patterns with fingerings 1, 4, 2, 1, 1, 4, 1, 4. Trills are marked above measures 54 and 56. The staff begins with the marking "BII".

Allemande

The image displays a musical score for a piece titled "Allemande". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo or style is indicated by a "tr" (trillo) marking. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 14, 17, and 20 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. The score includes several trills, marked with "tr". The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The score is labeled with "BIII" at measure 10, "BI BIII" at measure 14, and "BIII" at measure 17.

Courante

BIII — BII —

1 2 1 1 1 3 1 3 2 3

8 *non legato*

5 1 0 4 4 BI 1 0 2 4 2 0 1 2 2 1

9 1 2 3 2 4 3

13 4 3 4 1 0 3 1

17 1 2 0 1

21 1 2 1 0 3 1 3 1 2 4 0 1 3 1 2 4

25 2 0 1 4

8

29

BII

BIII

33

37

BI

41

BII

45

BIII

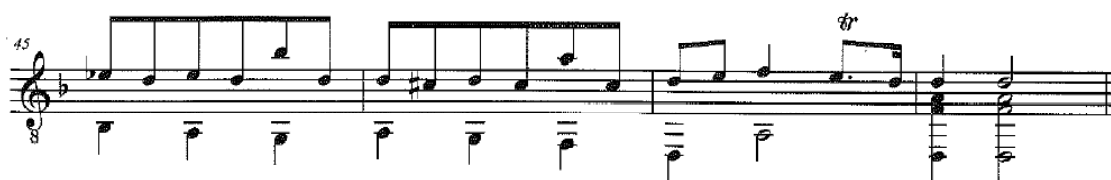
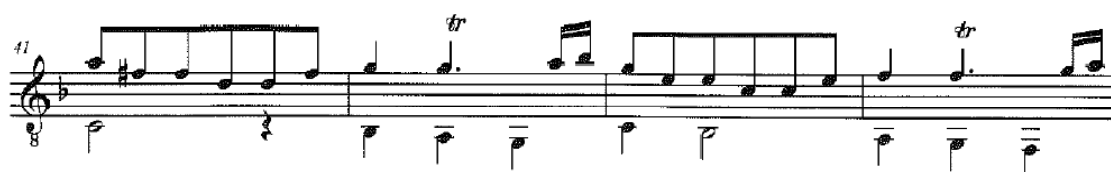
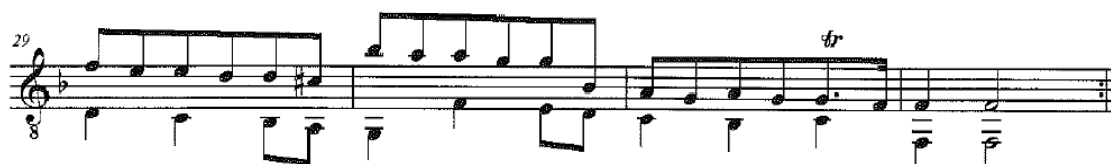
49

9

Sarabande I

The musical score for "Sarabande I" is presented in six systems, each containing a single staff of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score begins with measure 1, which includes a triplet of eighth notes and a half note. Measures 2 through 4 continue the melodic line with various rests and eighth notes. Measure 5 starts a new phrase with a half note and a quarter note. Measures 6 through 8 show a continuation of the melody with some chromatic movement. Measure 9 begins a new section with a repeat sign. Measures 10 through 12 continue the melodic development. Measure 13 starts a new phrase with a half note and a quarter note. Measures 14 through 16 show a continuation of the melody with some chromatic movement. Measure 17 begins a new section with a repeat sign. Measures 18 through 20 continue the melodic development. Measure 21 starts a new phrase with a half note and a quarter note. Measures 22 through 24 show a continuation of the melody with some chromatic movement. The score concludes with a double bar line at the end of measure 24.

Sarabande II



Chaconne

BII

5

3 2 1 4 2

0 0 4

BII

BIII

13

0 0 4 2 1

2 1

1 2

17

1 3

0 4 0 2 3

1 0 1 4 4 1

0 2 4 1 0

4 BIII

21

0 4

1 3

2

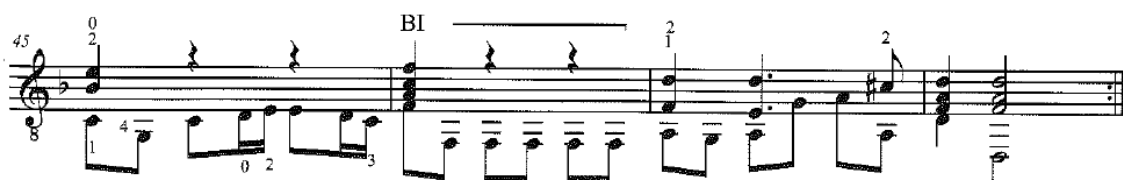
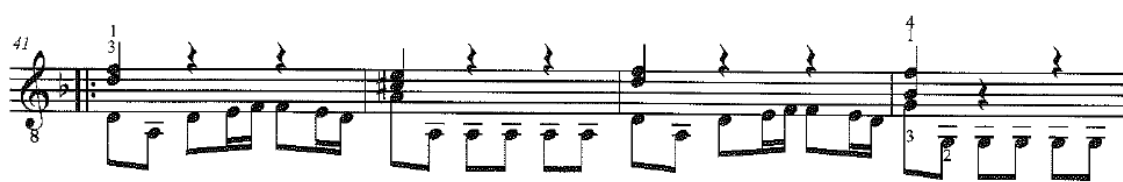
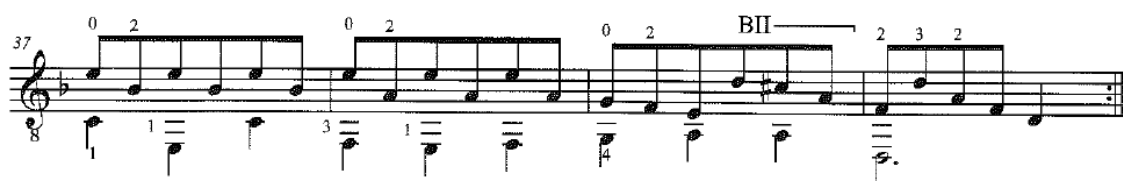
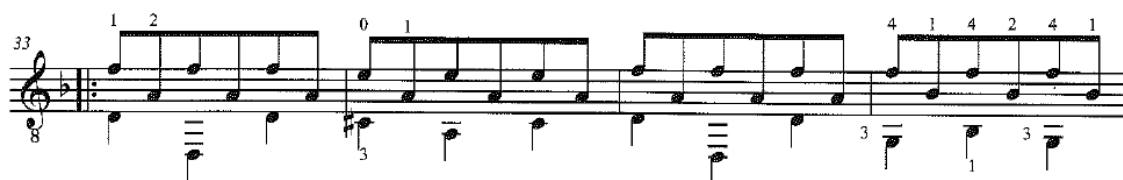
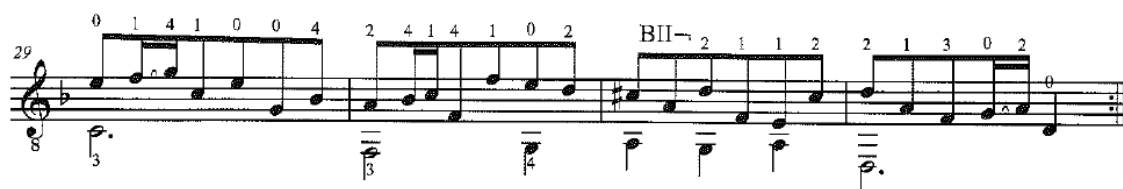
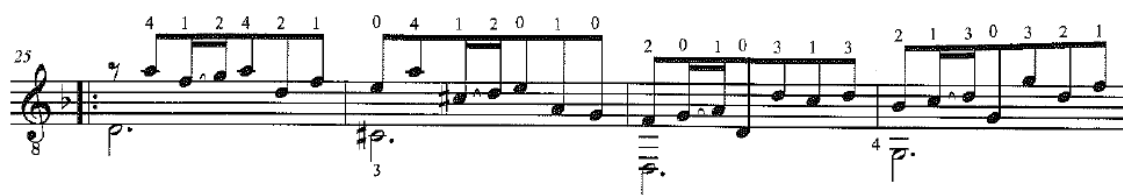
2

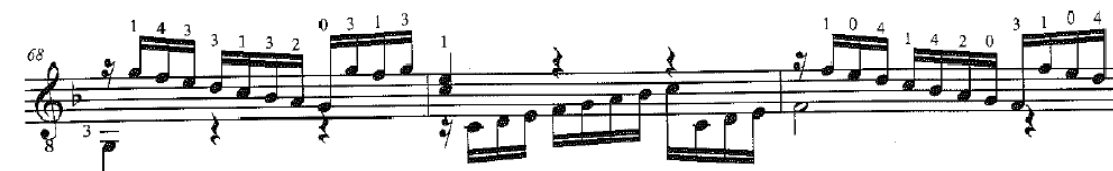
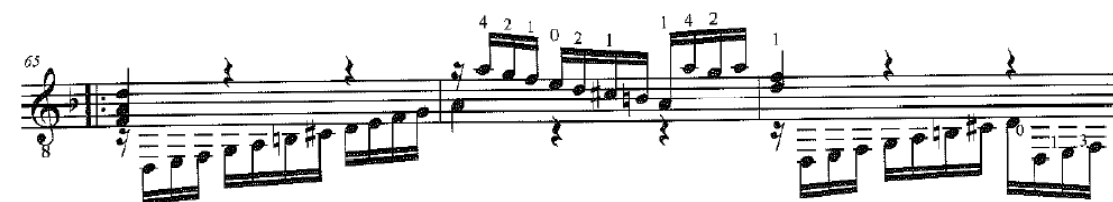
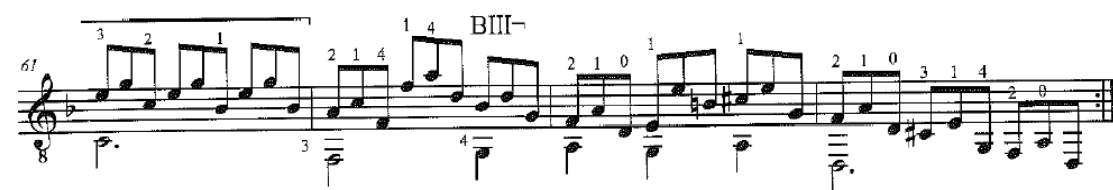
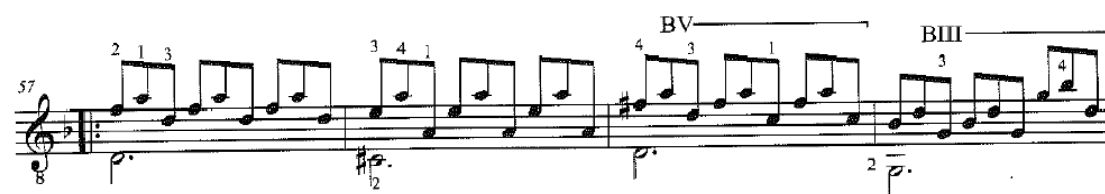
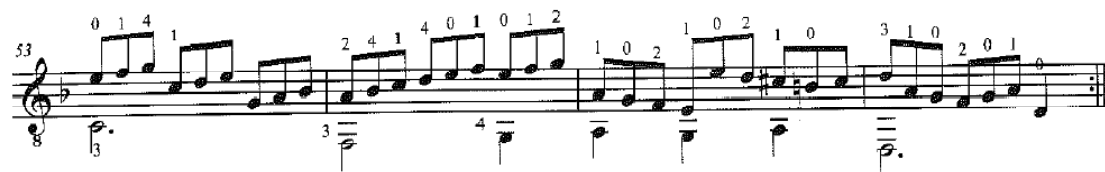
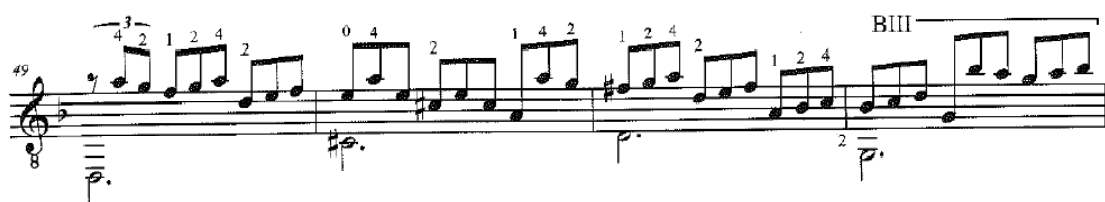
BIII

1 4 1 1 0 4

4 2 1 4

4 0 1 4





71

2 1 0 2 1 0 3 0 1 4 0

3 1 3 2 0 3 2 0 2 0 1

BIII 4 3 1 2 1 0 3

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/8. The melody consists of several eighth-note patterns, some of which are beamed together. Above the staff, there are fingerings (0, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 1, 0, 4, 1, 4, 2, 0, 2, 1, 0, 2, 1, 2, 1, 0, 3, 2, 3, 0, 2) and slurs indicating phrasing. The system ends with a repeat sign.

80

3 2 1 0 1 0 2 1 0 3

0 2 3 1

2 1 3 4 4

83

8

2 3 1 4 1 3 2 4 2 3 1 4 1 4 2 0 1

Musical score for 'BII'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo/mood is marked 'Allegretto'. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staff, the letters 'BII' are written, with a horizontal line extending from the 'I' to the end of the score. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some markings above the staff, including '2 3 1 4 0' and '2 1', which likely refer to specific notes or techniques. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Concerto in d minor

A. Marcello

Allegro

Guitar

The guitar score for 'The Wind' by The Beatles, measures 1-16, is written in standard notation on a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various guitar techniques such as chords, arpeggios, and single-note lines. Fingering numbers (1-4) are indicated for many notes. Measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, and 16 are placed at the beginning of their respective lines. The score is divided into sections by measure numbers. The first section (measures 1-4) features a complex arpeggiated pattern. The second section (measures 5-8) continues the arpeggiated pattern with some variations. The third section (measures 9-12) introduces a new melodic line. The fourth section (measures 13-16) features a more rhythmic, eighth-note pattern. The score is written in a clear, legible font, with measure numbers and section labels (I, II, III, IV) placed at the beginning of their respective lines.

19

22

BV BIII

25

BI

28

BIII BV

37

BV

34

BII BIII

17

37 BI

40 BII BV BIII BI

43 BIII

46

49

52 BV

Adagio

BIII

Adagio

6

10

12

16

BV

21

BIII

24

BIII

27

BI BIII BII

30

BIII

33

BV

35

BIII

39

BV

20

Presto

The musical score is written for a piano and consists of six staves of music. Each staff begins with a measure number and a common time signature of 8. The tempo is marked 'Presto'. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and is annotated with fingering numbers (1-4) and dynamic markings (BIII, BI, BV). The staves are numbered 8, 15, 22, 30, and 37. The first staff (8) has a measure number of 8 and a common time signature of 8. The second staff (15) has a measure number of 15 and a common time signature of 8. The third staff (22) has a measure number of 22 and a common time signature of 8. The fourth staff (30) has a measure number of 30 and a common time signature of 8. The fifth staff (37) has a measure number of 37 and a common time signature of 8. The sixth staff (37) has a measure number of 37 and a common time signature of 8. The music is annotated with fingering numbers (1-4) and dynamic markings (BIII, BI, BV).

44 BIII BI 1 2 4 2 3 2 1 4 1 3

51 4 1 3 2 3 2 2 1

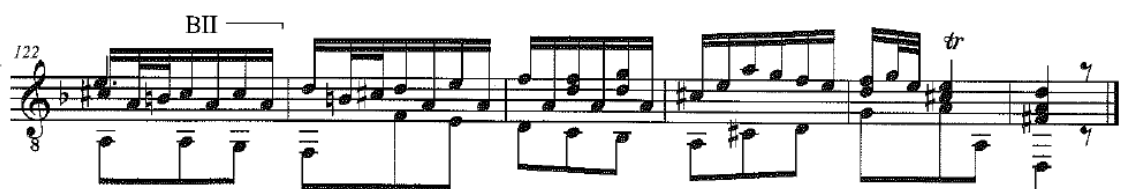
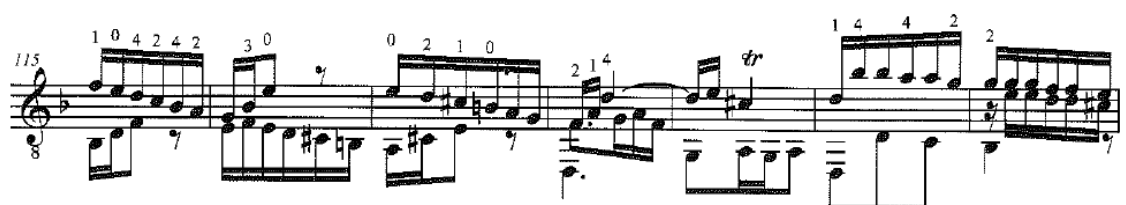
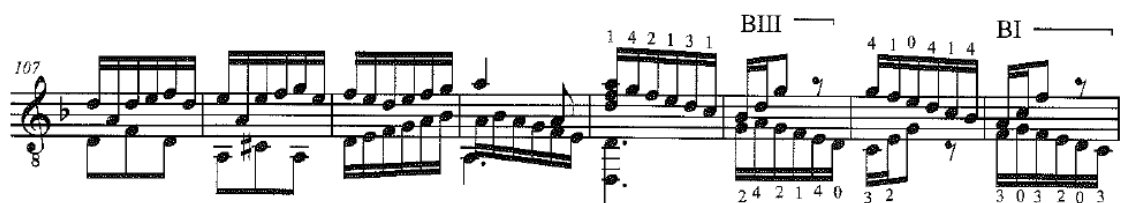
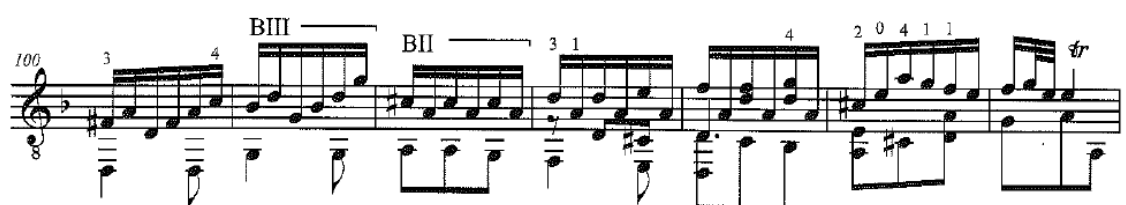
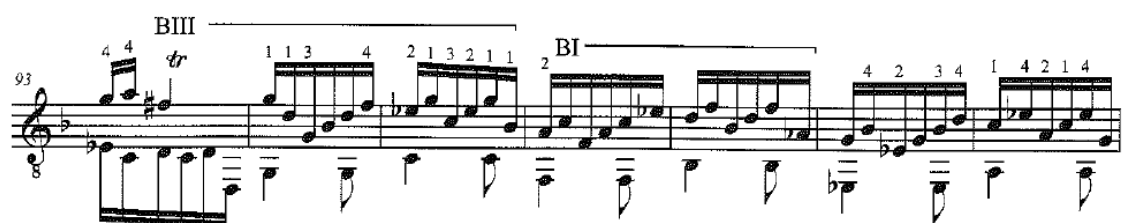
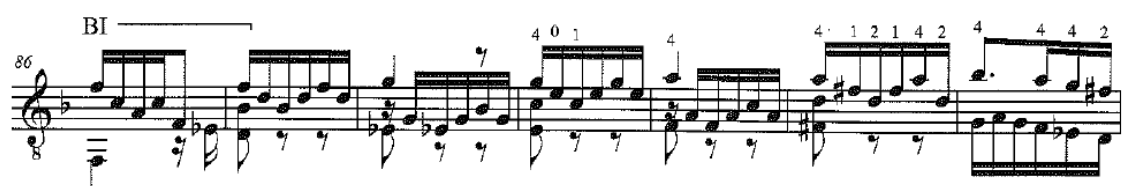
58 BV ⑤ 4

65 BII BIII BIII

72 BI 1 1 3 4 3 2 2 4 BIII 3 2 2 4 BV

79 BVI 3 2 2 4 3 2 1 2 4 BIII 2 4 3 1 4 2 BVI 2 1 BV BI 3 2 3 1 4 3 1 3 1 3 4 1 3 1 3 1 3 4

22





UNIQUELY INTERESTING MUSIC!



Uniquely Interesting Music!

www.BILLSMUSICSHelf.com

www.MELBAY.com



**MB21321
\$14.99 USD**

Partita IV

BWV 828

J. S. Bach
transc. Pedro Rodrigues

Ouverture

3

5

7

9

11

13

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 3/8 time. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score is divided into measures 15 through 30, with measure numbers placed at the beginning of each line. Measures 15-16 contain triplet markings (3) and a 5-measure rest. Measures 17-18 feature a first ending bracket (1.) and a repeat sign. Measures 19-21 include a second ending bracket (2.) and a 7-measure rest. Measures 22-23 show a continuous eighth-note melody. Measures 24-25 contain a melodic phrase with a double bar line and repeat sign. Measures 26-27 continue the eighth-note melody. Measures 28-29 feature a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 30 concludes with a final melodic phrase and a repeat sign.

32

34

36

38

40

42

45

47

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score consists of eight staves of music, each beginning with a measure number: 32, 34, 36, 38, 40, 42, 45, and 47. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several instances of rests, particularly in measures 36, 38, 40, 42, 45, and 47. The overall texture is melodic and rhythmic, with a focus on eighth-note patterns.

49

51

53

55

57

59

61

63

49

51

53

55

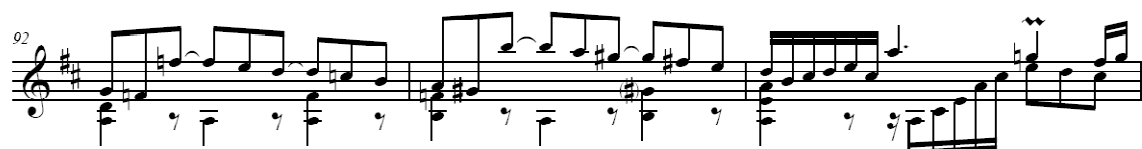
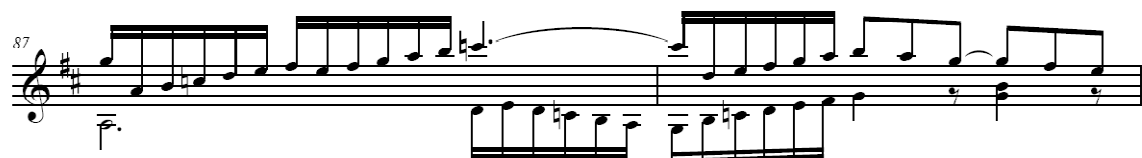
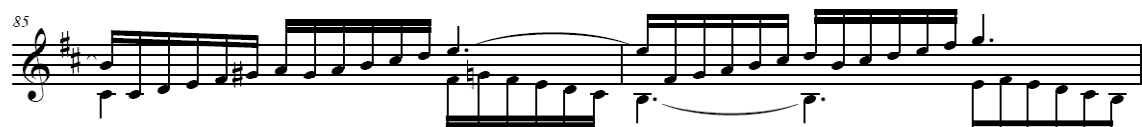
57

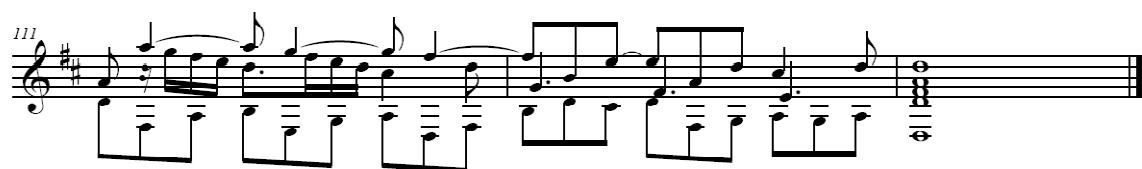
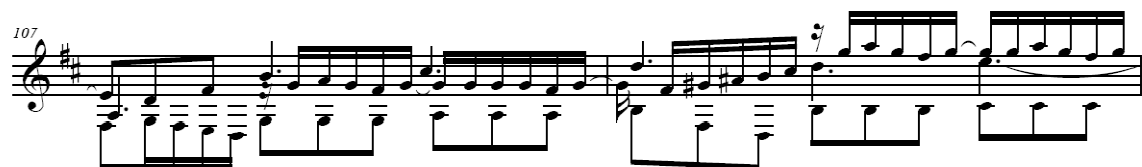
59

61

63

This musical score consists of eight staves, each containing a system of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 65 through 79. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The piece features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a sense of rapid movement. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The overall texture is dense and intricate.





Allemande

This musical score is for an Allemande in D major, written in 3/4 time. It consists of 13 measures, organized into seven systems. The notation is as follows:

- System 1 (Measures 1-2):** Measure 1 begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The melody starts on D4. Measure 2 contains a whole rest in the treble and a bass line starting on D3.
- System 2 (Measures 3-4):** Measure 3 continues the melody from measure 1. Measure 4 features a whole rest in the treble and a bass line with a half note D3 and a half note C#3.
- System 3 (Measures 5-6):** Measure 5 continues the melody. Measure 6 features a whole rest in the treble and a bass line with a half note D3 and a half note C#3.
- System 4 (Measures 7-8):** Measure 7 contains a triplet of eighth notes in the treble (D4, E4, F#4) and a bass line with a half note D3 and a half note C#3. Measure 8 continues the melody and bass line.
- System 5 (Measures 9-10):** Measure 9 continues the melody. Measure 10 features a whole rest in the treble and a bass line with a half note D3 and a half note C#3.
- System 6 (Measures 11-12):** Measure 11 continues the melody. Measure 12 features a whole rest in the treble and a bass line with a half note D3 and a half note C#3.
- System 7 (Measures 13):** Measure 13 continues the melody and bass line, ending with a whole note D4 in the treble and a whole note D3 in the bass.

15

16

17

19

20

21

22

23

This musical score consists of eight staves, each representing a measure of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and triplets. Measures 15 and 16 feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth notes. Measures 17 through 23 show a variety of melodic and harmonic developments, including some measures with multiple beams of sixteenth notes and others with more spaced-out notes. The score ends with a double bar line at the end of measure 23.

27

29

31

33

35

37

39

41

43

45

47

49

51

53

54

55

Courante

The musical score for 'Courante' is written in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of ten staves of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The piece begins with a treble staff and a bass staff. The first staff (measures 1-2) shows a treble staff with a half note D4 and a bass staff with a half note D3. The second staff (measures 3-4) shows a treble staff with a half note E4 and a bass staff with a half note D3. The third staff (measures 5-6) shows a treble staff with a half note F#4 and a bass staff with a half note D3. The fourth staff (measures 7-8) shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note D3. The fifth staff (measures 9-10) shows a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note D3. The sixth staff (measures 11-12) shows a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note D3. The seventh staff (measures 13-14) shows a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note D3. The eighth staff (measures 15-16) shows a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note D3. The ninth staff (measures 17-18) shows a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note D3. The tenth staff (measures 19-20) shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note D3. The piece ends with a double bar line.

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

Aria

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece is divided into six systems of four measures each. Measure numbers 5, 9, 13, and 21 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and hairpins. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

25

29

33

37

41

45

49

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven staves of music. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots on the final staff.

Sarabande

This musical score is for a Sarabande in D major, 3/4 time. It consists of 18 measures, organized into nine staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The first staff contains measures 1-3. The second staff, starting at measure 4, features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff, starting at measure 7, continues this pattern. The fourth staff, starting at measure 9, shows a change in the bass line. The fifth staff, starting at measure 11, includes a repeat sign at the end. The sixth staff, starting at measure 13, has a repeat sign at the beginning and a '6' above the staff. The seventh staff, starting at measure 16, continues the melody. The eighth staff, starting at measure 18, concludes the piece with a final cadence.

20

22

24

26

28

32

34

36

Menuett

The musical score is written for a Minuet in D major, 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a treble staff and a bass staff. The first system (measures 1-4) includes a treble staff with a quarter rest, a quarter note, and a quarter note, and a bass staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second system (measures 5-8) includes a treble staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note, and a bass staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third system (measures 9-12) includes a treble staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note, and a bass staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fourth system (measures 13-16) includes a treble staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note, and a bass staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fifth system (measures 17-20) includes a treble staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note, and a bass staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The sixth system (measures 21-24) includes a treble staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note, and a bass staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The seventh system (measures 25-28) includes a treble staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note, and a bass staff with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The piece ends with a double bar line.

Gigue

The musical score for the Gigue is written in D major (two sharps) and 3/16 time. It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The piece is 30 measures long, divided into eight systems of four measures each. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The key signature remains consistent throughout the piece.

5

9

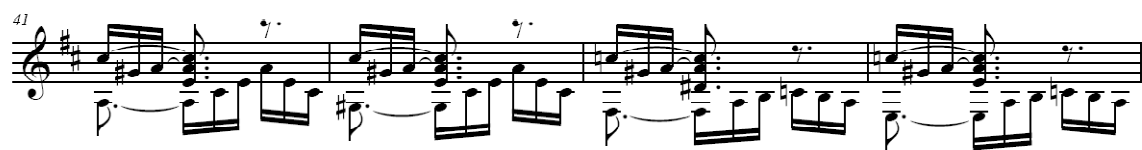
13

17

21

25

29



65

69

73

77

81

85

89

93

This musical score segment contains eight staves of music, numbered 65 through 93. The notation is in a single staff with a treble clef. The melody is highly active, featuring numerous eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together in groups. There are several slurs and ties throughout the piece. The bass line is more static, consisting of sustained chords, primarily triads and dyads, some of which include grace notes. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The piece ends at measure 93 with a double bar line and repeat dots.

Toccatà & Fuga BWV 565

J.S. Bach

(arr. Pedro Rodrigues)

Adagio



Prestissimo



This musical score consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in 2/4 time. Measures 7 and 8 feature rapid sixteenth-note runs in both staves, with a measure rest in the second staff at measure 8. Measures 9 and 10 continue with similar sixteenth-note patterns, ending with a whole-note chord in the second staff. Measure 11 begins with a whole-note chord in the first staff, followed by a trill (tr) on a dotted quarter note in the second staff, and concludes with another sixteenth-note run in the first staff.

13

Two staves of music. The top staff begins at measure 13 with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a rapid sixteenth-note scale ascending from G4 to D5, followed by a quarter rest and a half rest. The bottom staff also begins at measure 13 and contains a whole rest for two measures, then continues with a rapid sixteenth-note scale ascending from G4 to D5.

15

Two staves of music. The top staff begins at measure 15 with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords and single notes, including a sharp sign in the final measure. The bottom staff begins at measure 15 and contains a quarter rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4 in the final measure.

17

Two staves of music. The top staff begins at measure 17 with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a half rest. The bottom staff begins at measure 17 and contains a series of eighth-note chords and single notes, including a sharp sign in the final measure.

19

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains measures 19 and 20. Measure 19 starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 20 contains a complex sixteenth-note figure. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 19 and 20. Measure 19 contains a complex sixteenth-note figure. Measure 20 contains a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.

21

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains measures 21 and 22. Measure 21 contains a complex sixteenth-note figure. Measure 22 contains a complex sixteenth-note figure. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 21 and 22. Measure 21 contains a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 22 contains a complex sixteenth-note figure.

23

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains measures 23 and 24. Measure 23 contains a complex sixteenth-note figure. Measure 24 contains a complex sixteenth-note figure. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 23 and 24. Measure 23 contains a complex sixteenth-note figure. Measure 24 contains a complex sixteenth-note figure.

25

25

27

27

30

30

Fuga

tr

The musical score consists of two staves. The first system (measures 25-26) features rapid, continuous sixteenth-note runs in both staves. The second system (measures 27-28) shows the upper staff with chords and a trill (tr) in the final measure, while the lower staff continues with a melodic line. The third system (measures 29-30) is labeled 'Fuga' and shows the upper staff with a whole note chord and the lower staff with a melodic line. The key signature has one flat, and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

32

34

36

Detailed description: This image shows a musical score for two staves, likely for a piano and a right-hand instrument, spanning measures 32 to 36. The key signature has one flat (B-flat). Measure 32 begins with a whole rest on the top staff, followed by a series of eighth-note chords on the bottom staff. Measure 33 continues with eighth-note chords on the bottom staff. Measure 34 features a melodic line on the top staff and eighth-note chords on the bottom staff. Measure 35 continues the melodic line on the top staff and eighth-note chords on the bottom staff. Measure 36 shows a melodic line on the top staff and a more complex eighth-note pattern on the bottom staff.

39

39

41

41

43

43

This musical score consists of two staves, each with five measures. The key signature has one flat (B-flat). Measure 39: The top staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and A4. The bottom staff has a whole rest. Measure 40: The top staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. The bottom staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. Measure 41: The top staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. The bottom staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. Measure 42: The top staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. The bottom staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. Measure 43: The top staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. The bottom staff has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4.

This image shows a musical score for two staves, measures 46 through 50. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The first staff (top) begins at measure 46 and ends at measure 50. The second staff (bottom) also begins at measure 46 and ends at measure 50. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and uses a variety of accidentals to indicate pitch changes.

This musical score consists of two staves, each with five measures. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and note values. The first staff begins with measure 52, and the second staff begins with measure 54. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and note values. The first staff begins with measure 52, and the second staff begins with measure 54. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and note values. The first staff begins with measure 52, and the second staff begins with measure 54.

This musical score consists of two staves, each with six measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Staff 1 (Measures 58-63):

- Measure 58: Four eighth notes (F4, G4, A4, Bb4).
- Measure 59: Four eighth notes (Bb4, C5, D5, E5).
- Measure 60: Four eighth notes (F5, G5, A5, Bb5).
- Measure 61: Four eighth notes (C6, D6, E6, F6).
- Measure 62: Four eighth notes (G6, A6, Bb6, C7).
- Measure 63: Four eighth notes (D7, E7, F7, G7).

Staff 2 (Measures 58-63):

- Measure 58: Four eighth notes (F4, G4, A4, Bb4).
- Measure 59: Four eighth notes (Bb4, C5, D5, E5).
- Measure 60: Four eighth notes (F5, G5, A5, Bb5).
- Measure 61: Four eighth notes (C6, D6, E6, F6).
- Measure 62: Four eighth notes (G6, A6, Bb6, C7).
- Measure 63: Four eighth notes (D7, E7, F7, G7).

65

Two staves of musical notation. The top staff (treble clef) contains measures 65, 66, and 67. Measure 65 has a whole note G4. Measure 66 has a whole note A4. Measure 67 has a whole note B4. The bottom staff (treble clef) contains measures 65, 66, and 67. Measure 65 has a whole note G4. Measure 66 has a whole note A4. Measure 67 has a whole note B4.

68

Two staves of musical notation. The top staff (treble clef) contains measures 68, 69, and 70. Measure 68 has a whole note G4. Measure 69 has a whole note A4. Measure 70 has a whole note B4. The bottom staff (treble clef) contains measures 68, 69, and 70. Measure 68 has a whole note G4. Measure 69 has a whole note A4. Measure 70 has a whole note B4.

71

Two staves of musical notation. The top staff (treble clef) contains measures 71, 72, and 73. Measure 71 has a whole note G4. Measure 72 has a whole note A4. Measure 73 has a whole note B4. The bottom staff (treble clef) contains measures 71, 72, and 73. Measure 71 has a whole note G4. Measure 72 has a whole note A4. Measure 73 has a whole note B4.

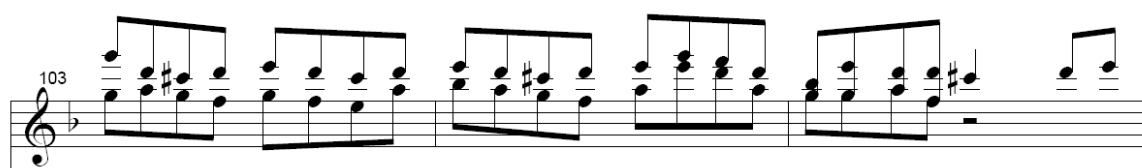


This musical score consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures 82 through 87.

- Measures 82-84:** The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 83. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.
- Measures 85-86:** The top staff continues the melodic development with a triplet in measure 85 and a half note in measure 86. The bottom staff maintains the accompaniment.
- Measure 87:** This final measure on the page features a trill (tr) in the top staff, indicated by a wavy line. The bottom staff continues with its accompaniment.

This musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measure 89 features a wavy line in the treble staff and a melodic line in the bass staff. Measures 90-91 show a complex, fast-moving melody in the treble staff with many beamed sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. Measures 92-93 continue this pattern, with the treble staff featuring a more active melody and the bass staff providing a consistent rhythmic foundation. The score ends with a long horizontal line in the bass staff of measure 93.

This musical score consists of two staves, each with six measures. The key signature is one flat (B-flat). The first staff (top) contains measures 95 through 100. Measures 95-96 feature a continuous eighth-note melody. Measures 97-98 continue this melody with some rests. Measures 99-100 show a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The second staff (bottom) contains measures 95 through 100. Measures 95-96 are mostly rests with some low notes. Measures 97-98 feature a steady eighth-note accompaniment. Measures 99-100 show a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, and different note values.



112

112

115

115

117

117

This musical score is for a piano piece, spanning measures 112 to 117. It is written for two staves, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 112. The score begins with a complex, fast-paced melody in the right hand, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady, rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The melody continues with various rests and rhythmic patterns, including dotted notes and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 112, 115, and 117 clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, note heads, stems, beams, and rests.

This musical score consists of two staves, each with five measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The first staff begins at measure 119 and ends at measure 123. The second staff also begins at measure 119 and ends at measure 123. The music features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring sustained chords or rests.

126

7

126

Recitativo

128

128

128

Adagissimo

130

Adagissimo

130

Adagissimo

Presto

133

133

Adagio

135

135

Vivace

137

137

Molto Adagio

140

140

António Pinho Vargas

Pedro Rodrigues



brinquedos • tom waits • vilas morenas • o movimento parado das árvores • lindo ramo, verde escuro • obscura nebulosa • a dança dos pássaros • as mãos • uma já antiga • águas matinais da holanda • fado negro • casa de granito no minho • funerais • cantiga para amigos • quedas de água (com lágrimas) • junc • olhos molhados • veado ferido • cantiga p'rá maria • da alma • da floresta • o sentimento de um ocidental • franz • jardim do passeio alegre • quatro mulheres • ornette

António Pinho Vargas

Pedro Rodrigues



brinquedos • tom waits • vilas morenas • o movimento parado das árvores • lindo ramo, verde escuro • obscura nebulosa • a dança dos pássaros • as mãos • uma já antiga • águas matinais da holanda • fado negro • casa de granito no minho • funerais • cantiga para amigos • quedas de água (com lágrimas) • june • olhos molhados • veado ferido • cantiga p'rá maria • da alma • da floresta • o sentimento de um ocidental • franz • jardim do passeio alegre • quatro mulheres • ornette

ISMN 979-0-707731-09-3

Título: Guitarra e outras histórias
Copyright © António Pinho Vargas e Pedro Rodrigues
© 2010 Notação XXI, Lda. Portugal

1.ª edição: Julho de 2010

Grafismo musical: Notação XXI, Lda. Portugal

Traduções: Madalena Nunes

Desenhos: Ana Cristina Marques

Execução gráfica: RicSil – artes gráficas Lda.

Depósito legal n.º 313861/10

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Notação XXI, Lda.
Rua Antero de Quental, 5-B
2795-017 Linda-a-Velha, Portugal
Tel. / Fax: 214 147 970
geral@notacaoxxi.com
www.notacaoxxi.com

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Nota do autor | 5 |
| 1. brinquedos | 6 |
| 2. tom waits | 8 |
| 3. vilas morenas | 10 |
| 4. o movimento parado das árvores | 12 |
| 5. lindo ramo, verde escuro | 14 |
| 6. obscura nebulosa | 16 |
| 7. a dança dos pássaros | 17 |
| 8. as mãos | 20 |
| 9. uma já antiga | 22 |
| 10. águas matinais da holanda | 24 |
| 11. fado negro | 26 |
| 12. casa de granito no minho | 28 |
| 13. funerais | 30 |
| 14. cantiga para amigos | 31 |
| 15. quedas de água (com lágrimas) | 32 |
| 16. june | 34 |
| 17. olhos molhados | 39 |
| 18. veado ferido | 40 |
| 19. cantiga p'rá maria | 42 |
| 20. da alma | 49 |
| 21. da floresta | 50 |
| 22. o sentimento de um ocidental | 52 |
| 23. franz | 54 |
| 24. jardim do passeio alegre | 56 |
| 25. quatro mulheres | 58 |
| 26. ornette | 60 |

Nota do autor

No texto que escrevi nos dois volumes para piano editados pela Notação XXI em 2008 e 2009 (Dinky Toys e Twins' Peak e outras histórias) sugeri que os músicos poderiam usar as partituras dando largas à sua criatividade a partir das peças publicadas. Com grande rapidez, a primeira resposta desse tipo partiu de Pedro Rodrigues, guitarrista de créditos firmados, que me enviou uma gravação da sua transcrição de "Tom Waits" acompanhada de um pedido de autorização para eventualmente fazer transcrições de outras peças. Não apenas autorizei como mesmo incentivei; de facto a qualidade da transcrição e da execução era tal que surpreendera o próprio autor merecendo por isso o meu apoio e a minha expectativa. Da continuação desse primeiro contacto com a audição progressiva de outras peças deriva este volume que Pedro Rodrigues aqui apresenta: uma série de extraordinárias transcrições para guitarra das minhas peças que permite acrescentar ao repertório do instrumento um conjunto de peças de dificuldade muito variável, úteis por isso para músicos e estudantes de vários níveis. Agradeço e felicito Pedro Rodrigues pela excelência do seu trabalho.

António Pinho Vargas

Author's note

In the two volumes for piano edited by Notação XXI in 2008 and 2009 (Dinky Toys and Twins' Peak e outras histórias) I wrote a text where it was suggested that musicians could use their creativity to work from the music pieces in those editions. Not much time after Pedro Rodrigues, a well known and talented guitarist, responded to this challenge. He sent me a recording of his "Tom Waits" transcription, as well as a request to eventually make some transcriptions of other pieces. I not only gave my permission but encouraged him at the same time. In fact the quality of both the transcription and the performance were so good that surprised the author himself deserving my support and expectation. This volume by Pedro Rodrigues is a result of that first contact and subsequent hearings of some other pieces. He displays extraordinary guitar transcriptions of my works which allow adding to this instrument's repertory a wide range of mixed difficulty pieces and therefore it's useful for musicians and students of different levels. To Pedro Rodrigues, for the excellence of his work, I address my appreciation and compliments.

António Pinho Vargas

♩ = 46-50
molto espressivo, cantabile

arr. Pedro Rodrigues

TAB

7 7 5 7 8 5 7 5 5 8 5 7

0 5 0 5 0 5 0 5 0 5

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

3 0 0 0 3 2 3 5 0 2 0 0

0 5 2 5 2 2 2 2 2 2 2 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

2 2 0 2 3 0 1 0 2 4 7 7

1 4 4 4 1 4 2 4 0 2 4 9

0 5 9 5 9 5 9 5 0 3 0 0

0 7 9 5 9 5 9 5 0 2 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

3 2 3 5 0 2 2 0 2 3 2 0

2 0 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

1 4 4 4 1 4 1 4 1 4 1 4

16

7

19

harm.
⊕
XII

22

Meno mosso

26

p

rall. ---

30

ppp

brinquedos

2. tom waits

(1987)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

optional capo on first fret

♩ = 120

The musical score is written for voice and guitar. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as 120 beats per minute. The score is divided into five systems, each containing a vocal line and a guitar line. The guitar line includes fret numbers and bar lines. The score includes a tempo marking of 120 beats per minute and an optional capo on the first fret. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

21

1-3 2-4 3

25

29

D.S. e Coda

34

CODA 3

38

42

rall. (seconda volta) 1. 2.

tom waits

3. vilas morenas

(1986)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

© = F#

♩ = 112

mf

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

4

f

2 2 2 2 2 0 4 2 4 2 4 2 0 3 2 0 4 2 4 2 4 2 0 3

4 4

7

p

2 0 4 2 4 2 4 2 0 3 2 0 4 2 4 2 4 2 0 3 2 3 2 3 2 0 2 2 4 4 2

4 4

10

f

2 3 2 3 2 0 2 2 2 3 2 3 2 0 2 2 2 2 2 0 4 2 4 2 4 2 0 3

4 4

14

2 0 4 2 4 2 4 2 0 3 2 0 4 2 4 2 4 2 0 3 2 0 4 2 4 2 4 2 0 3

4 4

17

p

2 3 2 3 2 0 2 2 2 3 2 3 2 0 2 2 2 2 2 0 4 2 4 2 4 2 0 3

4 4

0

20 *mf*

23

26

29

33

36

vilas morenas

4. o movimento parado das árvores

(1987)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

⑥ = D

$$d = 112$$

3

5

7

9

11

p

mf

pp

p

ppp

p

mf

13 *p* *mp*

15 *p* *p*

17 *mf* *mf*

19

21 *f* *p*

23 *p sub.*

o movimento parado das árvores

5. lindo ramo, verde escuro

(1991)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

© = D

$\text{♩} = 50$ *cantabile e molto espressivo*

p

pp

p

f

18

pp *p*

21

24

Meno mosso *p* *poco accel.* $\text{♩} = 46$

27

rit. *molto rit.*

31

$\text{♩} = 36$ *molto rit.*

35

lindo ramo, verde escuro

6. obscura, nebulosa

© = D

(1985)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

♩ = 96

mp *p*

mp *mf*

mf *mp*

rall.

7 13 19

8 7 10 8 5 8 7 5 5 0 1

7 6 7 3 2 0 6 7 8 3 2 3 6 0

0 8 7 10 9 12 10 8 12 13 15 12 13 15 15 13 12

0 7 8 11 12 13 13

10 13 15 13 12 13 15 13 12 15 10 8 4 7

15 13 12 13 15 13 8 7 0 3 2 3 0

5 0 1 0 3 5 3 5 1 0 2 1 2 3

2 3 3 2 3 2 6 4 3 2 0

39 $\text{♩} = 108$

p *leggiero*

43

47

51

55

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as 108 beats per minute. The first system (measures 39-42) is marked 'p leggiero' and features a simple melody and bass line. The subsequent systems (measures 43-55) are more technically demanding, featuring triplets, quintuplets, and various fingerings. The bass line includes fret numbers and some accidentals, such as a natural sign on the second string in measure 43 and a sharp sign on the second string in measure 55.

59

5 7 7 5 0 3 3 0 3 1 0 0 0 1 3

0 5 4 4 2 2 0 5 5

63

2 4 0 2 0 3 0 3 0 3 2 3 5

0 0 2 0 2 4 5

67

3 2 3 0 10 5 3 5 3 5 7 3 5 3

1 2 2 4 0 0 3 3

71

5 10 5 3 2 0 7 2 3 3 0 0 0 5 0

4 7 1 2 6 7 7

75

5 7 2 5 3 3 3 3 1 0 0 3 3 3 3

0 5 4 4 2 2 0 5 5 5 4 0 0

8. as mãos

(1988)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues③ = G
④ = D

♩ = 112

mf

TAB

4

harm. XII

7

10

harm. XII

13

2-4

17 *mp*

21 *f*

24

27 *mf* D.C. e Coda

31 *CODA*

34 *rit.*

as mãos

9. uma já antiga

(19/6)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues③ = G
⑥ = D

♩ = 110

System 1 (Measures 1-4): *f* (forte). Treble staff: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). Tablature: 0-0-0-0, 5-7-0-5-3, 3-5-10-7-7-0, 5-7-0-5-5-7-3-0-1-8-3-1.

System 2 (Measures 5-8): Treble staff: D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). Tablature: 3-0-1-8-7-5, 5-7-3-3-0-3, 5-8-8-5-3-5-8-8-5-3-10-12-8-10-12, 1-5-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0.

System 3 (Measures 9-12): Treble staff: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). Tablature: 8-0-0-0-0-0-0-0, 5-7-0-5-3, 3-5-10-7-7-0, 5-7-0-5-5-7-3-0-1-8-3-1.

System 4 (Measures 13-16): Treble staff: D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). Tablature: 3-0-1-8-7-5, 5-7-3-3-0-3, 5-8-8-5-3-5-8-8-5-3-10-12-8-10-12, 1-5-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0.

System 5 (Measures 17-20): *mp* (mezzo-piano). Treble staff: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). Tablature: 8-0-0-7-0-0-0-0, 5-6-5-3-5-3-10-12, 13-12-8-3-3-2-2-3-3-8, 0-0-7-0-0-0-10-9-7-3-2-2-3-3-8.

21

25

28

32

molto rall.-----

36

uma já antiga

10. águas matinais da holanda

(198/)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

© = D

$\text{♩} = 120$

mf

5

9

13

17

2. *molto rall.* $\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 100$

21

25

più lento

28 $\text{♩} = 110$

31

35

39 *poco rall.* (D.C. opcional)

pp

águas matinais da holanda

11. fado negro

(1988)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

© = D

$\text{♩} = 96$ *molto rubato*

p

5

9

13

17

pp

TAB

21

25

29

32

36

40

p

cresc.

mf

harm
⑤ XII

rall. -----
repeat 4 times

fado negro

12. casa de granito no minho

(1997)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

© = D

♩ = 46

p

TAB

4

poco rit.

8

a tempo

11

cresc.

15

mp *p dolce*

19

poco rit. *a tempo*

p sub.

23

mp *cresc.*

26

mf *poco rit.*

29

p sub. *a tempo*

32

35

39

rall. *pp*

casa de granito no minho

13. funerais

(1999)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

© = D

Grave (♩ = 56)

mp < > > < >

mf < < *sf* < *f*

p dolce *mp* > *mp* >

pesante *f* < > *f* < > *ff* >

TAB

5 4 7 0 0 3 0 0 3 5 4 7 0 0 3 0

5 4 7 1 2 3 1 2 3 5 4 7 1 2 3 1 2 3

0 0 0 0 3 0 0 3 0 0 0 0 3 0 3

1 0 3 1 0 3 6 0 0 3 0 3 1 0 3 1 0 3

0 0 0 0 0 0 5 0 0 0 2 3 5 3 2 0

3 0 3 3 0 3 5 0 3 5 0 3 5 0 3 5 0 3

2 3 2 3 5 5 0 5 0 3

3 3 0 3 1 3 3 1 0 3 1 0 3 1 0 3 1 0

0 0 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0

2 3 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0

1 0 0 5 1 0 0 5 1 0 0 5 5 5 7

4 4 0 7 4 4 0 7 4 4 0 7 4 4 0 7

1 0 2 0 1 0 2 0 1 0 2 0 1 0 2 0 7

14. cantiga para amigos

(1982)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

© = D

♩ = 88-92

p

TAB

5

mp

mp

9

13

p

15. quedas de água (com lágrimas)

(1981)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

♩ = 112

mf

TAB

pp

mf

f

p

mp

Measures 1-11 of the piece "15. quedas de água (com lágrimas)". The score is written for guitar in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 112. The piece consists of five systems of music, each with a staff and a corresponding guitar tablature. The dynamics are marked as *mf*, *pp*, *mf*, *f*, *p*, and *mp*. The tablature includes various techniques such as triplets, bends, and slides.

33

13

3 0 3 4 6 4 3 1 | 3 0 3 2 3 1 | 3 0 3 4 6 4 3 1

1 1 3 3 | 1 0 1 3 3 | 1 1 3 3

16

3 4 3 2 3 5 | 3 0 3 4 6 4 3 1 | 3 0 3 2 3 0

1 1 0 5 | 1 3 3 | 1 0

19

mf

0 2 0 3 2 3 2 3 0 | 0 2 2 0 6 2 0

2 4 2 1 4 1 | 0 4 0 4 4

21

pp *mf*

2 3 0 7 | 5 2 3 5 | 0 2 0 3 2 3 2 3 0

3 5 3 3 | 2 4 2 2 2 2 | 2 4 2 1 4 1

molto rall. -----

24

f

0 2 2 0 0 2 0 | 2 3 0 2 3 2 2 | 0

0 4 0 4 4 | 3 5 0 2 0 2 | 4 7 7

quedas de água (com lágrimas)

june

21 35

25

29

33

37

41

*seconda volta
al Coda* 

The musical score is written for guitar in E major (three sharps). It consists of six systems of music, each with a treble clef staff and a guitar-specific staff showing fret numbers. The measures are numbered 21, 25, 29, 33, 37, and 41. The final system concludes with a 'seconda volta al Coda' instruction and a coda symbol.

june

45

49

53

57

61

65

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 45 to 65. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a single melodic line on the staff and a corresponding fretboard diagram below it. The fretboard diagram uses numbers 0-4 to indicate finger positions on the strings. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The measures are grouped into four-measure phrases, with measure numbers 45, 49, 53, 57, 61, and 65 marking the beginning of each phrase. The overall style is that of a technical or instructional guitar piece.

69

72

75

intenso

più f

79

diminuendo

83

- poco - a - poco

(Da Capo)

fine

CODA

Meno mosso

87

2 0 0 1 2 2 0 0 1 2 3 4 5

0 2 2 2 4 4 0 2 2 4 4 4

Meno mosso

91

2 0 0 4 0 4 2 0 2 0 0 0 3

0 2 2 6 4 6 4 2 1 2 1 6 6 6 4

95

12 11 9 7 5 4 7 5 4 2 0 2

9 11 9 4 6 4 7 6 4 2 1 4

9 4 4 4 7 6 4 2 1 4

101

harm. ⑤ XVI 16 14 12 11 9 7 5 4 2 0 4 2

12 10 13 11 9 8 6 4 2 1 4 2

2 4 16 9 8 6 4 2 1 4 2

108

poco rall.

0 1 4 4 2 2 1 1 4

1 4 2 0 0 4 4 2 2 4

fine

17. olhos molhados

(1983)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

♩ = 92

mp

ham.
④ XII

p *f* *diminuendo*

crescendo

p *f* *crescendo* *f* *mf* *diminuendo* *dolce*

1. 2.

pp *mp* *p*

18. veado ferido

(1990)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

$\text{♩} = 120$

mf

TAB

5

9

13

17

mf

20

1. 2.

22 *mp*

26

30 *poco meno mosso*

34 *poco rit. -----*

38 *p* $\text{♩} = 100$

42

46 *molto rit. -----*

veado ferido

19. cantiga p'rá maria

♩ = 120

(1994)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

Musical score for "cantiga p'rá maria" by António Pinho Vargas, arranged by Pedro Rodrigues. The score is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The piece is written for guitar, with a standard six-string guitar (TAB) and a bass guitar (B) part. The score is divided into six systems, each with a measure number (1, 3, 6, 9, 12, 15) at the beginning. The dynamics range from forte (f) to piano (p). The TAB part includes various fret numbers and string numbers (1-6). The bass part includes various fret numbers and string numbers (1-4). The score includes a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

17 *f* *sf*

19 *mp*

21 *p* *pp*

23 *mf*

25

28

cantiga p'rá maria

31 *mf*

33 *mf*

35 *f* *mf*

37 *mp* *p*

39 *mp dolce*

41 *mp* *f* *mp*

cantiga p'rá maria

43

f *sf*

45

mp *mp* *mp*

48

mp *mp* *mp*

51

mp *mp* *mp*

54

mp

cantiga p'ra maria

56

p

58

p

60

mf

62

64

cantiga p'rá maria

66

1 1 4 0 1 1 1 1 3 3 3 3 3 3 3 3

1 1 1 1 1 1 0 1 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 1 0 1 3 3 3 3

[illegible]

71

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two systems. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are two lines of numbers representing a guitar or lute tablature. The second system continues the melody and tablature, ending with a double bar line and repeat dots. The tablature uses numbers 1-4 to indicate fret positions on the strings.

73

3 3 3 3 3 3 4
1 3 3 3 3 3 1

3 3 3 3 3 3 4
1 3 3 3 3 3 1

3 3 3 3 3 3 4
1 3 3 3 3 3 1

[illegible]

cantiga p'rá maria

20. da alma

(1984)

António Pinho Vargas
adpt. Pedro Rodrigues

$\text{♩} = 120$
maestoso, rubato

f
(2.^a vez *p*)

poco accel.
più f

poco rit.

rit. *pesante*

4

8

12

16

21. da floresta

(1986)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

♩ = 132

marcatissimo, molto ritmico

The musical score is written for guitar in 4/4 time, with a tempo of 132 bpm. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (1, 4, 7, 10, 13). The music is characterized by a strong, rhythmic feel, with many triplets and sixteenth notes. The tablature includes various fret numbers and techniques like bends and slurs.

16

4 7 7 4 7 2 2 0 0 0 2 2

19

0 2 2 0 2 2 2 4 0 0 7 7 0 2 0 2 2 2 2 4 2 4 4 6 4 2

22

4 0 0 2 0 2 0 2 1 0 0 2 2 2 0 2 0 0 2 4 0 0 2 4

26

0 2 2 4 0 0 0 2 0 0 2 2 0 2 2 2 0 0 2 4 0 0 2 4

29

0 2 0 7 2 0 2 2 4 0 0 2 0 2 2 4 2 4 6 0 0 2 4 0

da floresta

22. o sentimento de um ocidental

(1991)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

rubato, molto flessibile (♩ = 76)

Musical score for guitar, titled "22. o sentimento de um ocidental" by António Pinho Vargas, arranged by Pedro Rodrigues. The score is in 4/4 time, key of D major, and features a rubato tempo. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo to mezzo-piano (*mp*). The second system includes a 3-measure rest and a 5-measure rest. The third system includes a 6-measure rest and a 3-measure rest. The fourth system includes a 9-measure rest and a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a 12-measure rest and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is marked with various musical notations including slurs, ties, and fingerings.

15

6 7 6 7 6 9 7 9 6 9 9 6 7 9 6 9 7 6 7

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

18

9 6 9 7 6 6 7 6 8 6 7 4 2 4 2 1 4 1 2 4 3 1 1

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

21

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

4 6 6 6 4 6 6 6 4 6 6 6 4 6 6 6 4 6

4 6 6 6 4 6 6 6 4 6 6 6 4 6 6 6 4 6

24

rall.

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

0 2 2 2 0 2 2 2 4 6 6 6 4 6 6 6 4 6

27

harm XXVI XIX XVIII

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

0 2 2 2 0 2 2 2 0 2 2 2 0 2 2 2 0 2

pp p

(26)(19)(18)

o sentimento de um ocidental

23. franz

(1993)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

sempre molto espressivo, legato
♩ = 56

mp

mf

dolce

p

dolce

poco ritard.

harm. XII

ritenuto

f

poco più pesante

mf

22 *sostenuto*

mf

26

pp

30 *dolcissimo*

p

34 *poco più lento*

p dolce

38 *harm. XII*

f

41 *rall. - - - - - molto*

mp *f*

franz

$\text{♩} = 50$
molto rubato
f
 TAB
 0 0 7 7 0 5 3 10 10 8
 0 0 3 3 0 0 0 0
 3 2 0 0
 4
mf
 7 0 0 0 0 5 3 3 1 0 1 5 4
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 8 8 2 0
 3
a tempo
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 12
libero
mp
 0 0 0 1 4 0 3 0 0 0 0 1 3 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 2 4 0 2 0 1 3 0
 16
 $\text{♩} = 100$
 2.
 0 7 5 7 0 7 7 5 7 9 5 9 9
 0 7 0 7 0 7 0 7 0 7 0 7 0
 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
 20

25. quatro mulheres

(1995)

António Pinho Vargas
arr. Pedro Rodrigues

♩ = 80

1.^a molto rubato, 2.^a più a tempo

quatro mulheres

26. ornette

(1992)

António Pinho Vargas
arr. Pedro RodriguesFast swing, marcato ($\text{♩} = 116$)

The musical score is presented in five systems, each containing a treble staff, a bass staff, and a guitar tablature staff. The tablature staff is labeled 'TAB' and shows fret numbers for the guitar. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) after the first system. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as guitar-specific notations like fret numbers and bar lines.

System 1: Treble staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass staff has a quarter rest, followed by eighth notes. Tablature shows fret numbers: 7, 8, 7, 8, 5, 7, 3, 3, 3, 5, 7, 5, 3, 3, 3, 0, 2.

System 2: Treble staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass staff has a quarter rest, followed by eighth notes. Tablature shows fret numbers: 3, 7, 8, 5, 7, 3, 3, 3, 5, 7, 5, 3, 3, 2, 0, 1, 3, 0, 4, 2.

System 3: Treble staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass staff has a quarter rest, followed by eighth notes. Tablature shows fret numbers: 4, 3, 6, 10, 8, 6, 5, 6, 2, 1, 4, 8, 6, 4, 3, 1, 6, 5, 3.

System 4: Treble staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass staff has a quarter rest, followed by eighth notes. Tablature shows fret numbers: 5, 3, 3, 2, 2, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 5.

System 5: Treble staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass staff has a quarter rest, followed by eighth notes. Tablature shows fret numbers: 0, 1, 0, 1, 3, 0, 1, 0, 1, 3, 0, 3, 1, 0, 0, 2, 3, 3, 0.

21

25

29

33

37

41

omette

Sobre o autor

António Pinho Vargas, músico, compositor e ensaísta. Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, completou o Curso Superior de Piano no Conservatório do Porto e diplomou-se em Composição no Conservatório de Roterdão em 1990. Ligado ao jazz vários anos, gravou oito discos com cerca de cinco dezenas de composições originais e tocou em muitos países da Europa e nos EUA.

Sobretudo a partir da sua estada na Holanda, António Pinho Vargas tem-se dedicado principalmente à composição erudita contemporânea, ocupando lugar de relevo no actual panorama musical português, tendo já quatro discos monográficos com obras suas. Entre elas podem destacar-se *Monodia-quasi un requiem*, estreado no Porto em 1993 por MusikFabrik, executado pelos Quartetos Artis de Viena, The Smith Quartet, Arditti String Quartet e Quarteto Capela, em Lisboa, Aarhus, Londres, Paris e Pequim; composições para orquestra, *Acting Out*, *Graffiti [just forms]*, *Um discurso de Thomas Bernard*, a oratória *Judas secundum Lucam, Joannem, Matthaeum et Marco*, as óperas *Édipo*, *Tragédia de Saber*, *Os Dias Levantados*, *A Little Madness in the Spring* e, entre muitas peças de música de câmara e para ensemble, *Six Portraits of Pain*.

Publicou os livros *Sobre Música* (2002) e *Cinco Conferências sobre História da Música do Século XX* (2008). Actualmente, é investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

About the author

António Pinho Vargas, musician, composer and essayist. He graduated in History at the Faculdade de Letras of the Oporto University, majored in piano at the Oporto Conservatory and majored in Composition at the Rotterdam Conservatory in 1990.

As a jazz musician he recorded eight CDs with around fifty original compositions and performed in many European countries as well as in the USA.

Since living in Holland António Pinho Vargas has dedicated himself mostly to contemporary erudite composition. Nowadays he has a remarkable place in the sphere of Portuguese music and there are four monographic CDs of his works. Among these there is the *Monodia-quasi un requiem*, with its premiere in Oporto by Musikfabrik, performed by the quartet Artis from Vienna, The Smith Quartet, Arditti String Quartet and Capela Quartet, in Lisbon, Aarhus, London, Paris and Beijing; orchestra compositions: *Acting Out*, *Graffiti [just forms]*, *Um discurso de Thomas Bernard*, the oratory *Judas secundum Lucam, Joannem, Matthaeum et Marco*, the operas *Édipo*, *Tragédia de Saber*, *Os Dias Levantados*, *A Little Madness in the Spring* and, among many chamber pieces and ensemble music, *Six Portraits of Pain*.

He published the following books: *Sobre Música* (On music) (2002) and *Cinco Conferências sobre História da Música do Século XX* (Five conferences on the History of the 20th Century Music) (2008). Currently he is a researcher at the Centro de Estudos Sociais of the University of Coimbra.

Pedro Rodrigues

Pedro Rodrigues nasceu em Coimbra e completou o curso de guitarra na Escola de Música do Orfeão de Leiria com a classificação máxima. Posteriormente, estudou com Alberto Ponce na *École Normale de Musique de Paris* onde recebeu os “Diplôme Supérieur de Concertiste” em Música de Câmara e Guitarra, este último com a classificação máxima, unanimidade e felicitações do júri.

Laureado de diversos concursos (Roma, Verona, Paris, Lisboa), apresentou-se como solista ou com formações de música de câmara em países como Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Luxemburgo, Estados Unidos e África do Sul. Tocou, entre outras, com a Orquestra Gulbenkian, Filarmonia das Beiras e Orquestra do Algarve e é convidado com regularidade para leccionar masterclasses em conservatórios e universidades na Europa, África e Estados Unidos.

Actualmente é Professor Assistente no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Pedro Rodrigues

Pedro Rodrigues was born in Coimbra and finished the guitar course at the Escola de Música do Orfeão de Leiria with the utmost school mark. He then studied with Alberto Ponce at the *École Normale de Musique de Paris* where he was awarded the “Diplôme Supérieur de Concertiste” in chamber music and guitar. The latter was credited with the top score and mentioning the unanimity and the congratulations of the jury.

Winner of several competitions (Rome, Verona, Paris, Lisbon) he performed either as a soloist or in chamber music ensembles in different countries like Portugal, Spain, France, England, Germany, Italy, Luxembourg, United States of America and South Africa. He performed, among others, with the Gulbenkian Orchestra, Filarmonia das Beiras and the Algarve Orchestra and he is invited to give master classes in conservatoires and universities through Europe, Africa and the USA.

Currently he is an assistant teacher at the Department of Communication and Arts of the Aveiro University.

Também na Notação XXI

António Pinho Vargas

Dinky Toys e outras histórias'

piano – volume I

ISMN 979-0-707731-04-8

Twins' Peak e outras histórias

piano – volume II

ISMN 979-0-707731-06-2

Bibliografia

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. ed. Niemann, Walter. Leipzig: C. F. Kahnt, 1906. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Badura-Skoda, Paul. *L'art de jouer Bach au clavier*. Trad. de Vignal, Marc. Paris: Buchet/Chastel, 1999.

Blume, Friedrich (et al.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 1, Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1949-1951.

Briskier, Arthur. *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach's Music*. Nova Iorque: Carl Fischer Music, 1958. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Busby, Thomas. *A complete dictionary of music: to which is prefixed a familiar introduction to the first principles of that science*. 3ª ed. Londres: B. M'Millan, Londres. 1811. Versão electrónica: <http://books.google.pt>.

Carrell, Norman. *Bach the Borrower*. Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967.

Carvalho, José Paulo Torres Vaz de. *Pensamento polifónico na didáctica de guitarra, do século XVII ao século XX*. Universidade de Aveiro. 2004

Conestabile, Giancarlo. *Vita di Niccoló Paganini da Genova*. Perugia: Tipografia di Vincenzo Bartelli, 1851. Versão electrónica: <http://books.google.pt>.

David, Hans e Mendel, Arthur. *The New Bach Reader*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1999.

Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance*, Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1982.

Forkel, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work*. Trad. Sanford Terry, Charles. Londres: Constable and Company, 1920. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Fuller Maitland, John Alexander. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Nova Iorque: The Macmillan Company, 1910. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Gavoty, Bernard. *Chopin*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1974.

Grove, Stanley. *A dictionary of music and musicians*. Vols. I, II, III. London and New York: Macmillan and co. 1879. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Harnoncourt, Nicolas. *Le Dialogue Musical, Monteverdi, Bach et Mozart*. Trad. de Collins, Dennis. Paris: Editions Gallimard, 1985.

Hinson, Maurice. *Pianists Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Jackson, Barbara Garvey. *Say can you deny me: a guide to surviving music by women from the 16th through the 18th centuries*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1994.

Jacquot, Jean. *Le Luth et sa Musique*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958.

Kant, Immanuel. *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*. Trad. Morão, Artur. Lisboa: Edições 70, 1995.

Kennedy, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Trad. Nery, Rui Viera et al. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

Landowska, Wanda. *Musique Ancienne*. Paris: Ed. Maurice Sénart, Paris, 1921. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Cidade do México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2010.

Liszt, Franz. *Lettres d'un bachelier ès musique*. Ed. Stricker, Rémy. Bordeaux: Le Castor Astrol, 1991.

Luther, M. *The Hymns of Martin Luther*. Ed. Bacon, Leonard Woolsey. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1883. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Neumann, Frederick. *Ornamentation in baroque and post baroque music*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Newman, Anthony. *Bach and the baroque: European source materials from the baroque and early classical periods with special emphasis on the music of J.S. Bach*. Nova Iorque: Pendragon Press, 1995

Putnam, Aldrich. *Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works*. Nova Iorque: Coleman Cross Company Inc., 1950. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Trad. Reilly, Edward R. 2ª ed. Boston: Northeastern University Press, 2001.

Quintilianus, Marcus. *Institutes of Oratory: or Education on an Orator*. trad. Rev. John Selby Watson. Londres: Henry G. Bohn, 1856. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Robbins Landon, Howard. *Studies in Eighteenth-Century Music*. Nova Iorque: Oxford University Press: 1970.

Schmieder, Wolfgang. Dürr, Alfred e Kobayashi, Yoshitake. *Bach Werke Verzeichnis - Kleine Ausgabe (BWV2ª)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998.

Schrade, Leo. Bach: *The conflict between the sacred and the secular*. Nova Iorque: Merlin Press, 1946. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Schulenberg, David. *The keyboard music of J. S. Bach*. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Trad. de Newman, Ernest. vols. I, II. Londres: A. & C. Black, 1923. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach : his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. Trad. de Bell, Clara e Fuller Maitland, John. vols. I, II, III. Londres: Novello, 1899. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Stein, Leon. *Structure & Style, The study and analysis of musical forms (expanded editon)*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1979.

Szendy, Peter. *Arrangements, dérangements, La transcription musicale aujourd'hui*. Paris: IRCAM, 2007.

Taylor, Sedley. *The indebtedness of Handel to works by other composers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1906. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Tranchefort, François-René. *Guia da Música Sinfónica*. Lisboa : Gradiva, 1998.

Vignal, Marc e Golea, Antoine. *Larousse de la musique*. Paris: Éditions Larousse, 1982

Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach*. 2ª ed. Vol II. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Young, Edward. *Conjectures on original composition: In a letter to the author of Sir Charles Grandison*. 2ª ed. Londres: Pub. A. Millar, 1759. Versão electrónica: <http://books.google.pt>.

Partituras

Aguado, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Paris: Schonenberger, 1843. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Arcas, Julián. *Fantasia sobre temas de la Traviata*. Barcelona: A. Vidal y Roger. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Bach, Johann Sebastian. *16 Konzerte*. Frankfurt: Edition Peters

Bach, Johann Sebastian. *Alte Bach-Gesamtausgabe Johann Sebastian Bach's Werke*. Leipzig: Edition Breitkopf & Härtel (1851-1899). CD-ROM.

BachGesamtausgabe Vol I (dir. M. Hauptmann). 1851.

BachGesamtausgabe Vol II (dir. M. Hauptmann). 1852.

BachGesamtausgabe Vol III (dir. C. F. Becker). 1853.

BachGesamtausgabe Vol VI (dir. M. Hauptmann). 1856.

BachGesamtausgabe Vol VII (dir. Wilhelm Rust); 1857

BachGesamtausgabe Vol IX (dir. Wilhelm Rust). 1860.

BachGesamtausgabe Vol X (dir. Wilhelm Rust). 1860.

BachGesamtausgabe Vol XII (dir. Wilhelm Rust). 1864.

BachGesamtausgabe Vol XV (dir. Wilhelm Rust). 1867.

BachGesamtausgabe Vol XVI (dir. Wilhelm Rust). 1868.

BachGesamtausgabe Vol XVI (dir. Wilhelm Rust). 1868.

BachGesamtausgabe Vol XVII (dir. Wilhelm Rust). 1869.

BachGesamtausgabe Vol XVII (dir. Wilhelm Rust). 1869.

BachGesamtausgabe Vol XVII (dir. Wilhelm Rust). 1870.

BachGesamtausgabe Vol XVIII (dir. Wilhelm Rust). 1870.

BachGesamtausgabe Vol XIX (dir. Wilhelm Rust). 1871.

BachGesamtausgabe Vol XXI(2) (dir. Wilhelm Rust). 1874.

BachGesamtausgabe Vol XXI(1) (dir. Wilhelm Rust). 1874.

BachGesamtausgabe Vol XXII (dir. Wilhelm Rust). 1875.

BachGesamtausgabe Vol XXIV (dir. Alfred Dörffel). 1876.

BachGesamtausgabe Vol XXVII (dir. Alfred Dörffel). 1879.

BachGesamtausgabe Vol XXIX (dir. Paul Graf Waldersee). 1881.

BachGesamtausgabe Vol XXXI(3) (dir. Alfred Dörffel). 1885.

BachGesamtausgabe Vol V(2) (dir. Wilhelm Rust). 1887.

BachGesamtausgabe Vol XXXIII (dir. Ernst Naumann). 1886.

BachGesamtausgabe Vol XXXIV (dir. Paul Graf Waldersee). 1887.

BachGesamtausgabe Vol XXXV (dir. Alfred Dörffel). 1888.

BachGesamtausgabe Vol XXXVIII (dir. Ernst Naumann). 1891.

BachGesamtausgabe Vol XLI (dir. Alfred Dörffel). 1894.

BachGesamtausgabe Vol XLII (dir. Ernst Naumann). 1894.

Bach, Johann Sebastian. *Das Lautenwerk und verwandte kompositionen im Urtext*. Ed. Hoppstock, Tilman. Darmstadt: PRIM Verlag, 1994.

Bach, Johann Sebastian. *Orgelwerke Band IX*. Frankfurt: Edition Peters, 1940.

Bach, Johann Sebastian. *Sechs Partiten*. Munique: G. Henle Verlag, 1979.

Bach, Johann Sebastian. *Sonatas & Suite for Violin Solo & Violoncello Solo (very freely transcribed for the piano by Leopold Godowsky)*. Nova Iorque: Carl Fischer, Inc. 1924. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Bach, Johann Sebastian. *Toccata & Fugue BWV 565*. Arr. Busoni, Ferruccio. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Bach, Johann Sebastian. *Toccata & Fugue BWV 565*. Arr. Tausig, Carl. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag [ca.190-]. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Berlioz, Hector. *Symphonie fantastique, H 48*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Berlioz, Hector. *Symphonie fantastique*. Arr. Liszt, Franz. Viena: Trentsensky & Vieweg, 1836. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Bobrowicz, Johann Nepomuk von. *Grandes variations sur un duo de l'opéra: Don Juan pour la guitare seule, Oeuv. 6*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Chopin, Frédéric. *Préludes et Rondos*. Ed. Debussy, Claude. Paris: Durand & Cie. 1915. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Gardana, Enea. *Il chitarrista moderno, Pezzi Favoriti d'opere teatrali, ridotti per chitarra sola nello stile facile e brillante*. Milão: G. Ricordi & Ca. Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Giuliani, Mauro. *Rossiniane Op.119 - 124*. Ed. Ruggero Chiesa. Milão: Ed. Suvini Zerboni, 1977.

Giuliani, Mauro. *Sinfonia nell' Opera La Cenerentola del M° G. Rossini, ridotta per Lira, o Chitarra sola*. Milão: G. Ricordi. Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Giuliani, Mauro. *Sinfonia nell' Opera Semiramide del M° G. Rossini, ridotta per Lira, o Chitarra sola*. Milão: G. Ricordi. Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Herold, Ferdinand. *Zampa*. Paris: J. Meissonnier, 1831. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Legnani, Luigi. *Gran pot-pourri con introduzione e coda: per chitarra sola sopra alcuni motivi d'opere favorite, Op. 238*. Milão: G. Ricordi & Ca., Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Mertz, Johann Kaspar. *Opern-Revue, Ausgewählte Melodien für die Gitarre n° 29*. Berlin: Schlesinger. Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Mertz, Johann Kaspar. *Selected Operatic Fantasies*. Ed. Brian Torosian. Pacific: Mel Bay Publications, 2003.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte*. Budapeste: Köneman Music Budapest, 1993.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Mussorgsky, Modest. *Pictures at an Exhibition*. Transc. Yamashita, Kazuhito. Tóquio: Zen-On, 1983

Mussorgsky, Modest. *Tableaux d'une exposition*, arr. Ravel, Maurice. Moscovo: Ed. Musyka, 1965. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Nüske, John Abraham. *Souvenir de l'opera: No. 10*. Bona: Ed. N. Simrock, Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Pujol, Emilio. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

Pujol, Emilio. *Escuela Razonada de la guitarra, libro cuarto*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

Regondi, Giulio. *Complete Concert Works*. Heidelberg: ed. Chanterelle, 1990

Roch, Pascual. *A Modern Method for the guitar /School of Tárrega*. Vol II, Nova Iorque: C. Schirmer Inc., 1922. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Rossini, Gioacchino. *La Cenerentola*. Londres: Eulenburg, 1952.

Rossini, Gioacchino. *Semiramide*. Londres: Eulenburg, 1952.

Sor, Fernando. *Fantasia op. 7*. Bonn: N. Simrock. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Sor, Fernando. *Introduction and Variations on a theme by Mozart, Op.9*. Londres: C.F. Peters, 1821. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Sor, Fernando. *Méthode pour guitare*. Ed. Coste, Napoléon. Paris: Ed. Schoenberger, 1851. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Sor, Fernando. *Método para guitarra*. Trad. Baranzano, Eduardo e Barceló, Ricardo. Fafe: Ed. Labirinto, 2007.

Süssman, Philippe. *Potpourris pour une guitare sur des opéras favoris...No. 25: Mozart: Flûte magique*. Mainz : Offenbach chez Johann André. Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Tárrega, Francisco. 2ªed. *Opere per chitarra, Vol. 4º Transcrizioni*. Ed. Gangi-Carfagna Ancona: Ed. Bèrben, 1977.

Tonassi, Pietro. *Collezione di Pot-Pourris sopra motivi d'opere di Donizetti, Pacini e Verdi*. Milão: G. Ricordi & Ca. Versão electrónica: <http://www.kb.dk>.

Vargas, António Pinho. *Dinky Toys e outras histórias*. Linda-a-Velha: Notação XXI, 2008

Vargas, António Pinho. *Guitarra e outras histórias*. Transc. Pedro Rodrigues. Linda-a-Velha: Notação XXI, 2010

Vargas, António Pinho. *Twin Peaks e outras histórias*. Linda-a-Velha: Notação XXI, 2009

Verdi, Giuseppe. *La Traviata*. Milão: Ed.G. Ricordi & C., 1914. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

Weiss, S. L. *Suonata del Sig^{le} S. L. Weiss, Manuscrit de Dresden*, Versão electrónica: <http://pagesperso-orange.fr/jdf.luth>.

Artigos Web

Ambrose , Philipp. "Texts of the Complete Vocal Works with English Translation and Commentary". <http://www.uvm.edu/~classics/faculty/bach/> (consulta em Janeiro de 2010)

Boyd, Malcolm. "Arrangement". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Março de 2008)

Burkholder, J. Peter. "Borrowing". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Julho de 2010)

Coastal Concerts. "David Russell - Program and Notes." <http://www.coastalconcerts.org/Concerts-Tickets/david-russell-program-and-notes.html> (consulta em Setembro de 2010)

Denton, John William. "The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach." Dissertação D.M.A. Eastman School of Music, 1977. <http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL6/bach.html> (consulta em Maio de 2007)

Drabkin, William. "Fantasia". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Julho de 2010)

Ellingson, Ter. "Transcription". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Março de 2008)

Garden, Greer e Donington, Robert. "Diminution". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Junho de 2009)

Hii, Philip. "Bach's Method of Transcription". <http://www.delmar.edu/music/faculty/phii/bachtran.html> (consulta em Março de 2008)

Lamb, Andrew. "Potpourri". *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Julho de 2010)

Ophee, Matanya. "Repertoire issues."
<http://www.guitarandluteissues.com/defossa/repertoire.html> (consulta em Setembro de 2010)

Unverricht, Hubert e Eisen, Cliff "Divertimento". *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Julho de 2010)

Vargas, António Pinho. "Art/Popular, Lopes-Graça/Amália."
<http://www.antoniopinhovargas.com/pdfs/27.pdf> (acedido em Janeiro de 2010)

Artigos de periódicos

Goluses, Nicholas. "J.S. Bach and the Transcription Process", *Guitar Review* 77 (1989): 15-23.

New York Times. "Segovia's American Tour". *New York Times*. 4 de Setembro de 1927. <http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>

Putnam, Aldrich. "Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation", *The Musical Quartely* 35 (1949): 26-35. Disponível em <http://www.jstor.org>.

Segovia, Andrés. "A Note on Transcriptions." *Guitar Review* 3 (1947): 47-53

Shanet, Howard. "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?". *Musical Quartely* 36 (1950): 180-203. Disponível em <http://www.jstor.org>.

Wolff, Daniel. "The use of renaissance vocal polyphonic music in the vihuela and lute repertoire." *Guitar Review* 123 (2001): 30-34

Yates, Stanley. "Bach's Unaccompanied Cello Music: An Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Modern Guitar". *Soundboard*, v. 22, n.3, (1996): 9-23

